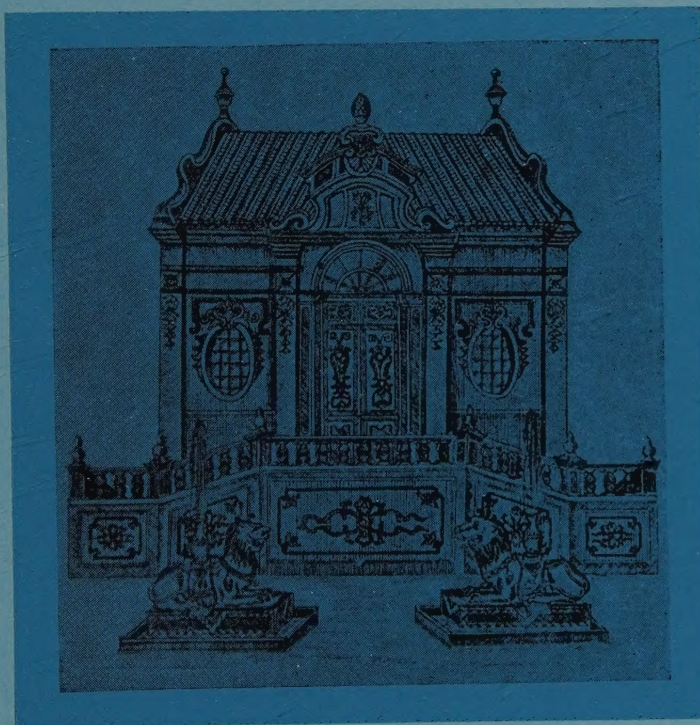


GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

OCTOBER

1948

OCTOBRE



CONTENTS

SOMMAIRE

E. TIETZE-CONRAT: TITIAN'S DESIGN FOR THE *BATTLE OF CADORE*.
† M.-E. SAINTE-BEUVE: LES STATUES TOMBALES DE LA FAMILLE VILLE-
ROY A MAGNY-EN-VEXIN. † CLAY LANCASTER: THE "EUROPEAN
PALACES" OF YUAN MING YUAN. † S. SULZBERGER: LA *SAINTE BARBE*
DE JEAN VAN EYCK, DETAILS CONCERNANT L'HISTOIRE DU TABLEAU.
† BIBLIOGRAPHY.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur*
NEW YORK — 19 EAST 64 STREET

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140 — PARIS

VI SERIES — VOL. XXXIV — 980TH MONTHLY ISSUE
VI^e PÉRIODE — TOME XXXIV — 980^e LIVRAISON MENSUELLE

NINETIETH YEAR
QUATRE-VINGT-DIXIÈME ANNÉE

Price of this issue \$1.50
Prix de ce numéro: 450 francs

COUNCIL OF THE GAZETTE DES BEAUX-ARTS CONSEIL DE DIRECTION

DR. JUAN CARLOS AHUMADA, President of the Society of Friends of the Museum of Buenos Aires;
 JEAN ALAZARD, Directeur, Musée des Beaux-Arts, Alger;
 LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
 ALFRED H. BARR JR., Director of Research, Museum of Modern Art, New York;
 BERNARD BERENSON;
 THOMAS BODKIN, Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
 J. PUIG I CADAFAALCH, Professor, Barcelona University, Barcelona;
 F. J. SANCHEZ CANTON, Director, Prado Museum, Madrid;
 JULIEN CAIN, Director of French Libraries, General Administrator, Bibliothèque Nationale, Paris;
 FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
 SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
 W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
 WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
 EMILE DACIER, General Inspector of French Libraries;
 WILLIAM B. DINSMOOR, Professor & Executive Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
 GEORGE H. EDGELL, Director of the Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
 MRS. ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, President, Society of Friends of Art, Buenos Aires;
 DAVID E. FINLEY, Director of the National Gallery of Art, Washington, D. C.;
 EDWARD W. FORBES, Former Director, Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
 HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
 MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
 PAUL GANZ, Professor at the Basle University, Switzerland;
 AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent of the National Museum, Stockholm;
 BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
 GUSTAV GLUCK, Former Director of the Museum of Fine Arts of Vienna, Austria;
 BELLE DA COSTA GREENE, Director, The Pierpont Morgan Library, New York;
 PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
 FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
 SIR ERIC MAC LAGAN, Former Director, Victoria and Albert Museum, London;
 JACQUES MARITAIN, Professor, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
 EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
 B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
 C. R. MORLEY, Professor, Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
 DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Memorial Gallery, Washington, D. C.;
 CHARLES PICARD, Professor, Institut d'Art et d'Archéologie, Paris;
 LEO VAN PUYVELDE, Honorary Director of the Royal Museums of Fine Arts of Belgium;
 DANIEL CATTON RICH, Director of Fine Arts, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
 JOHNNY ROOSVAL, Director of the Institute of Fine Arts of Stockholm;
 M. ROSTOVITZEFF, Professor, Department of Classics, Yale University, New Haven, Conn.;
 PAUL J. SACHS, Professor, Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge;
 REYNALDO DOS SANTOS, President of the Academy of Fine Arts of Portugal;
 FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
 W. R. VALENTINER, Director-Consultant of the Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
 JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
 ERIC WETTERGREN, Superintendent of the National Museum, Stockholm;
 SIR ROBERT WITT, President of the National Art Collections' Fund, London.

GEORGES WILDENSTEIN, Editor and Publisher;
 ASSIA R. VISSON, Managing Editor and Secretary to the Council;
 MIRIAM PEREIRE, Circulation Manager.

TITIAN'S DESIGN FOR THE *BATTLE OF CADORE*

A DRAWING which, by its composition, is connected with a definite painting may be regarded as a forgery, a copy, a free development, or a preparatory study. If it is a forgery, the draftsman will have used several elements of the known composition in order to make his production credible. If it is a copy, the draftsman's goal will have been to make his production as close to the original as he was able to do. In a free development the draftsman will take his inspiration from the original and let it grow into a new shape dependent on his personal scope. In a drawing preparing the original the two fixed points will be format and subject-matter, both prescribed to the painter by his patron, while the composition proper will still be in a formative stage.

The drawing which I wish to discuss is connected with Titian's lost mural in the Sala del Maggior Consiglio (Ducal Palace, Venice) the so-called *Battle of Cadore*. It is No. 21788 in the Cabinet des Dessins of the Louvre Museum (Fig 2), and is listed there among the copies after Titian (squared, chalk on blue natural paper; H. 385 mms; W. 445 mms).

The fact that it belongs to the Louvre and may even have been there for centuries, would not exclude the possibility of the drawing being a forgery. But this drawing is no forgery. It shows none of the features typical of a forgery, which, even more than a genuine work, follows fixed patterns. This uncompromising touch, this uniqueness within Titian's œuvre as a draft for a whole composition, could never have been the work of a forger since it does not correspond to the idea that any given century had formed of Titian's draftsmanship. For what reason would a forger have undertaken the task, if nobody would have recognized his work instantaneously as by the master?

That the drawing is not a copy from the lost mural is self-evident. We can best take for comparison the old painted copy in the Uffizi (Fig. 1). There is no identity of detail. It is only the shape and the sill at the lower left which correspond exactly to the painting, while the general arrangement of the groups and the individual figures — somewhat more similar on the right side of the bridge — show no more than a resemblance.

Neither is it a further development that a later artist inspired by Titian might have tried — we find the name of Rubens suggested on the mount — since the shape of the original and the sill at the bottom have been kept; the shape was one of the stipulations of the contract, and the sill was Titian's personal solution. His task was to paint the square above the window facing the Piazza: "... he made use of the



FIG. 1. — Old copy of Titian's lost painting of the *Battle of Cadore*. — Uffizi, Florence, Italy.

expedient already employed by him or by Giorgione in the *fondaco* frescoes. He placed sills in the foreground over which the spectator looks at the composition . . ."¹ This aid to perspective was introduced in order to give his painting depth and reality. A later painter who might have played freely with the themes in Titian's composition, like an improviser on the piano, would have had no reason whatever to abide by the conditions under which Titian tried to fulfill his task.

The sole remaining possibility is that the drawing is by Titian himself; that it is the design for the painting.² This solution, that a very free composition is a preparatory study, is of course the obvious one, but the obvious is also sometimes difficult to believe. If you come across a very large drawing which has all the outward ap-

1. E. TIETZE-CONRAT, *Titian's Battle of Cadore*, in: "Art Bulletin," 1945, September, p. 208.

2. There is theoretically the additional possibility of a hand different from the one to which the execution of the work of art in question is due. In this case, however, since it concerns Titian, we are allowed to dismiss this possibility.



FIG. 2. — TITIAN. — Design for the lost painting of the *Battle of Cadore*. — Louvre, Paris.

pearance of a Venetian drawing of the XVI Century — the natural blue paper, the pictorial style — and if this drawing is kept in a public collection such as the Louvre, where it is listed quite openly among the copies after Titian and not even hidden among anonymous works of the XVI or XVII Century; if you know that countless experts have seen it there and that in all probability you yourself have looked at it, not once, but many times; and if you consider — finally — that you yourself had for many years been interested in Titian's lost mural and had even fought a victorious battle for its square shape;³ then, if you come across that drawing and are suddenly convinced that it is an original design by Titian and can by no means be the work of anyone else, you are obliged to justify your position.

The drawing presents the *Battle* in the same shape as the painted copy in Florence which I established as the true copy of the burned original. On this question of

3. E. TIETZE-CONRAT, *Zu Tizians Schlacht von Cadore*, in: "Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst," vol. 48, 1925, p. 42.

square or oblong shape the reader is referred to my earlier articles. Within this shape the general disposition of the figures in the landscape is very close to that of the copy: there is the bridge in the middle, the castle on the hill, the groups of victorious men on horseback coming from the right and clashing with the enemy soldiers on the left half of the bridge, and the pile of victims on the river-bank; men falling into the water; a soldier on foot seen from the back, trying to stem the onslaught. There he stands all alone, a symbol of courage in disaster! We may compare it, figure by figure, with the painted copy. There is not a figure on the right side which does not have its close counterpart in the copy of the lost mural, and none on the left which does not suggest some correspondence; but nowhere is there identity. The very conspicuous knight with the helmet, for instance, moves differently in his saddle; the figure behind him shows more convincing energy in his outstretched arm. The general at the lower right in the copy, who seems to command the whole battle scene, had been planned in the drawing as a mere artillerist busy-ing himself with his gun; he is a typical foreground figure seen from the belt upwards only, and pushing the main composition into depth. The beautiful girl next to him in the copy, who is struggling in the water, is not prominent at all in the drawing, where she appears hardly visible, hanging on to a rock in the middle ground. How interesting to discover that the emphasis on her was only an after-thought! Titian might have painted her in for coloristic effect. Or — as I once suggested — as a literary reminiscence.⁴

The differences at the left are, as I stated, far greater. The draftsman needed many more figures to express his conception than did the painter. None of the sweeping groups of falling horses, outstanding in the canvas are to be seen in the drawing. The suggestion has been made that Titian had taken this inspiration from Giulio Romano's murals in Mantua, finished in 1534. Here we get a terminus for our drawing. It belongs to an earlier phase of the mural, on which Titian worked for more than twenty years.⁵

But what about its drawing style? Does it fit into Titian's œuvre?

Anonymous drawings are attracted and held fast by those of accepted authen-

4. "Art Bulletin," *Loc. cit.*, p. 208.

5. W. SUIDA, in *Tizian, die beiden Campagnola und Ugo da Carpi*, in: "Critica D'Arte," Dec. 1936, p. 287, suggested that Domenico Campagnola's engraving of 1517, representing a battle, "was a fairly faithful record of Titian's then already existing first idea for his mural." In our article *Domenico Campagnola's Graphic Art*, in: "Print Collectors Quarterly," vol. 26, 1939, pp. 331, 333, we rejected this suggestion. After the discovery of the design in Paris I feel inclined to modify this rejection. In Campagnola's definitely Leonardesque composition, it is true, several essentials which were the point of departure for Titian's battle scene are missing: the bridge, the river, and above all the victory of one group of combatants over the other. But with this new drawing in mind, we may suppose that Domenico Campagnola received the inspiration for his engraving from parts of Titian's sketches for his *Battle*, just as he was indebted in several other of his engravings and woodcuts to inventions by Titian. I imagine that Campagnola's representation of the subject took its origin from a partial sketch by Titian, but scarcely from his general design, as suggested by Suida. This may have been a partial sketch, in which Titian too was influenced by Leonardo's efforts to depict a cavalry battle more than in our design, in which a later stage had already been reached. (Compare Fig. 3). See also footnote 9, added just before this article went to press.

ticity as iron filings are by a magnet — provided that they are similar in style. In this case we lack any ascertained drawing in Titian's œuvre which might act as a magnet. In the first place, as already mentioned above, not a single design for a whole composition by Titian has survived. And secondly, wherever we see him struggling in his early years for the final formulation of a figure or group, he used the pen and not chalk. His chalk drawings of that time were studies made after every detail had already been settled.

That no analogy exists in Titian's drawing œuvre need not deter us, since Titan's drawing œuvre has to be dealt with differently from that of other great masters. Dozens and even hundreds of well-ascertained drawings exist by Raphael, Michelangelo, Leonardo, Tintoretto, Veronese and Tiepolo which may be used as magnets to attract non-ascertained ones by virtue of their similarity of style. Not so with Titian. Von Hadeln counted thirty-six drawings (with figures) — a number we reduced still further in our book, *The Drawings of the Venetian Painters* — and among them only a few are so unassailable that they could sustain the attribution of others to Titian.⁶ His activity as a painter spread over seven decades and more; we may proceed from one painted work to the next by innumerable small steps. If his drawings were preserved they would give us firm ground, since a countless number — if we remember the study for the legs of the executioner in the *Martyrdom of St. Lawrence*⁷ — must have preceded each of the paintings. Since the bulk has been lost, the few which survived seem disconnected. Their continuity of style is gone. Result: we have to expect surprises.

This drawing in the Louvre is such a surprise. We cannot strengthen it by citing analogies. We have to take it as a corner-stone on the strength of external evidence. This drawing is by Titian because it fits flawlessly into the working process of his mural and not because it reminds us in its style of other drawings by Titian.

Further: since this drawing has to be by Titian, its drawing style is that of Titian. With so few ascertained drawings from a productive life of more than seven decades, there can be no other method of building up a drawing œuvre. We are still in the early stages.

To be sure, I could have approached the matter from the usual angle. I could have referred to the Uffizi study of the *Cavallo* which must have been done a little later than our design, when Titian had already decided on the details, at least in the middle ground.⁸ The head on the back of this Uffizi drawing with its parallel strokes in the background, offers a technique very similar to our design, but nothing is easier to duplicate, and nothing is more quickly adopted by an imitator or pupil than such mannerisms. Or I could have compared the pictorial values in the

6. Our *Drawings of the Venetian Painters of the XVth and XVIth Centuries*, New York, 1944, p. 304.

7. *Ibid.*, No. 1906, pl. LXXII.

8. *Ibid.*, pls. LXVII, 2 and LXVI, 1, and E. TIETZE-CONRAT, *Titian's Cavalli*, in: "Old Master Drawings," vol. X, 1936, p. 54.



FIG. 3. — LEONARDO DA VINCI. — Study for the *Battle of Anghiari*, drawing. — Accademia, Venice, Italy.

drawing and the painted copy of the mural; the alternation of light and shadow. I might have come to a convincing conclusion, but the method would have been rather complicated. There are many sources of error in comparing a drawing of comparatively small size with a painted copy of somewhat larger size, but not nearly as large as the (lost) mural. Light and shadow, and for that matter, colors, are dependent on size, and a drawing might therefore fail to show those light and dark spots which could later

be magnified in a purely arithmetical way for execution in paint. For these reasons I have preferred not to base my attribution of the drawing on stylistic analogies.

Finally, I could have emphasized its exceptionally high quality. But, of course, I did not dare to stress this point, since I know how tempting it is to think very highly of a drawing one has "discovered." But happily, in the case of this attribution, documentation and quality point in the same direction.⁹

E. TIETZE-CONRAT.

9. May I add a final remark to complete footnote 5 of this article: Provided a general design for Leonardo's *Battle of Anghiari* existed in which the bridge would not be pushed aside, as in the sketch POPHAM 193 B (*The Drawings of Leonardo da Vinci*, New York, 1945) in Venice, but integrated in the whole composition, and in which the skirmish for the flag preserved in the copy by Rubens would occupy "about $\frac{1}{2}$ of the height and $\frac{2}{7}$ th of the width of the space" (J. WILDE, *The Hall of the Great Council of Florence*, in: "Journal of the Warburg Institute," VII, p. 81), it might clarify the evolution of Titian's composition.



LES STATUES TOMBALES DE LA FAMILLE VILLEROY À MAGNY-EN-VEXIN

L'HISTOIRE de l'art étant "la dernière née des sciences historiques," elle est celle où les découvertes sont encore possibles; c'est ainsi qu'après bien des recherches nous avons pu résoudre un petit problème d'histoire de l'art qui nous intéressait de longue date, à savoir: de qui étaient les statues tombales des Villeroiy dans l'église de Magny-en-Vexin (Fig. 1) dont l'une offre l'attrait de représenter la célèbre Madeleine de Laubespine, chantée par Ronsard.

Les trois statues n'étaient certainement pas de la même main; mais quel était l'auteur des deux plus anciennes — certes, les plus belles? La tradition les attribuait à un sculpteur italien; on supposait qu'elles avaient été faites à Rome vers 1600, époque à laquelle Charles de Neufville de Villeroy fut envoyé en mission auprès

du pape Clément VIII.¹

Mais le style ne permettait pas, à notre avis, d'y voir un travail italien, et M. André Michel, d'ailleurs, l'avait déjà fait remarquer. Conduites par la pensée qu'il s'agissait d'une œuvre française, nos études nous amenèrent à songer à un artiste dont le nom n'avait jamais été prononcé à ce sujet: Mathieu Jacquet dit Grenoble, auquel nous l'attribuâmes dès lors, et notre attribution se trouva justifiée, quand, en continuant nos recherches au Minutier Central des Notaires, aux Archives Nationales, nous avons enfin trouvé le marché prouvant que Mathieu Jacquet dit Grenoble en est bien l'auteur.

Les trois statues tombales de Magny sont celles de *Madeleine de Laubespine*, *Dame de Villeroy*, morte en 1596, de *Nicolas Le Gendre de Villeroy*, mort en 1598, et de *Nicolas IV de Neufville, Seigneur de Villeroy*, secrétaire d'Etat, mort en 1617.

C'est une figure intéressante que celle de la "douce et savante" Madeleine de Laubespine. Née le 21 mai 1546, elle était la fille de Claude de Laubespine, Secrétaire d'Etat, et de Jeanne Bochetel. Elle épousa toute jeune Nicolas IV de Neufville, Seigneur de Villeroy, qui succéda à son beau-père dans la charge de Secrétaire d'Etat. Madeleine de Villeroy fut une des femmes les plus brillantes de la cour de Henri III pour sa beauté et son esprit. Célèbre par sa culture (elle a traduit les *Epîtres* d'Ovide), surnommée Callyanthe, elle a rimé des sonnets et des stances et même écrit des tragédies, que nous ne connaissons plus, et fut chantée par Ronsard qui lui adressa ces vers:

"Madeleine, ôtez-moi ce nom de l'Aubespine
Et prenez en sa place et Palmes et Lauriers,
Qui croissent sur Parnasse en verdure les premiers,
Dignes de prendre en vous et tiges et racine
.....

Je suis en vous voyant heureux et malheureux,
Heureux de voir vos vers, ouvrage généreux,
Et malheureux de voir ma Muse qui se couche
Dessous votre Orient."

Liée d'amitié avec Desportes, secrétaire de Villeroy, elle lui envoya, lors de la publication de ses premières œuvres, *Les Amours*, en 1573, un sonnet:

1. Toutefois, les deux plus anciennes seulement auraient pu être exécutées alors; la dernière, représentant Nicolas IV de Villeroy, mort près de vingt ans après, étant forcément beaucoup plus tardive. La tradition italienne pour les deux premières était possible puisque les *Mémoires* de St Simon prouvent qu'un autre tombeau a été fait par la suite à Rome dans ces conditions: celui du Duc de la Vrillière, dans l'église de Châteauneuf-sur-Loire. De même, le mausolée du Duc et de la Duchesse de Bouillon fut commandé par le Cardinal de Bouillon, réfugié à Rome, à Pierre II le Gros qui travaillait alors dans la Ville Eternelle.



FIG. 1. — Statues Tombales de la Famille Villeroy. — Eglise de Magny-en-Vexin, France (De gauche à droite: Nicolas III de Neufville, Seigneur de Villeroy, et Madeleine de Laubespine, Dame de Villeroy, par Mathieu Jacquet dit Grenoble, et Nicolas IV de Neufville, Seigneur de Villeroy).

“Qu’eusses-tu fait Amour? ta flamme était esteinte,
Par ces vers seulement tu as repris naissance;

.....

Ils t’ont armé de traits, d’attraits et de puissance,
Et te font derechef triompher des vainqueurs.

Et d’autant plus, Amour, surpassent-ils ta gloire,
Que tu n’acquires sans eux une seule victoire,
Et qu’ils peuvent sans toi captiver mille cœurs.”

Ils échangèrent des sonnets précieux, puis un refroidissement survint qui inspira à Desportes les stances, *Rosette, qui premier s’en repentira*, lesquelles furent mises en musique, et que l’on chante encore :

“Rosette, pour un peu d’absence,
Votre cœur vous avez changé.

Nous verrons, volage bergère,
Qui premier s'en repentira

.....

Celui qui a gagné ma place
Ne peut vous aimer tant que moy

.....

Et puis nous verrons à l'épreuve
Qui premier s'en repentira."

Plus tard, à la suite d'une brouille sérieuse, Desportes, par vengeance, dispersa les sonnets adressés à Madeleine.

Bertaut, qui devint plus tard évêque de Séez et premier aumônier de la reine Marie de Médicis, la célèbre aussi et nous apprend qu'elle était blonde, en commençant ainsi une charmante épître qu'il lui adressa :

"Vos beaux cheveux dont la blondeur égale
Celle du lin mêlée de filets d'or . . ."

Quand elle mourut, il fit aussi son épitaphe, où il dit :

"Nul amour que divin ne l'a jamais ravie.
Bien vivre et bien mourir fut son plus grand souci."

Cette épitaphe en vers n'est pas celle de son tombeau² qui était en latin et dont le marbre a été brisé, mais dont nous connaissons le texte, œuvre de son mari, qui la proclame : "pieuse et très libérale envers les pauvres, d'une rare beauté accompagnée d'une grâce singulière, qui a vécu cinquante ans moins quatre jours, en laquelle paraissait une inaltérable douceur, un grave maintien . . . qui a surpassé son sexe tant par son esprit, son jugement, sa libéralité et grandeur de courage que par son savoir ; Nicolas de Neufville son mari a fait mettre cette épitaphe à sa très chère et bien aimée Epouse."

Madeleine de Laubespine mourut, comme le précise cette épitaphe, "à cinquante ans moins quatre jours," le 17 mai 1596. Nous avons retrouvé aux Archives Nationales, au Minutier Central des Notaires, son Inventaire après décès, fait à la demande de son fils, Charles de Neuville.³ L'Inventaire qui dura "du 29 May mil cinq cent quatre vingt seize au 10 Décembre 1597," nous montre son immense fortune : sa maison de la rue des Bourdonnais, paroisse St Germain l'Auxerrois, à Paris, son château de Villeroy, ses propriétés de Fontainebleau, de la forêt de Sénart, de la Forêt-Thamines, de Châteauneuf-sur-Cher et de Bourges ; son grand train de maison, depuis la cave contenant quinze barriques de vin de Gascogne, huit muidz de vin commun, etc., la cuisine avec un long mortier de marbre, etc. ;

2. Comme Lenoir l'a dit, par erreur, dans son *Musée des Monuments Français*.

3. Né quand elle avait vingt ans ; déjà veuf à la mort de sa mère, de Marguerite de Mandelot, enlevée à l'âge de vingt-trois ans.

le luxe de l'intérieur, le somptueux mobilier dont parleront les guides du XVIII^e siècle, ne comprenant pas moins de quinze tapisseries de haute lisse, dont une représentant l'*Histoire de Nabuchodonosor* et une autre l'*Histoire de l'Enfant Prodigue*, vingt-trois tapis, surtout de Turquie, les nombreux meubles, lits avec courtelointes de taffetas, les grands rideaux "de damas violet," les tables, les buffets, les armoires qui vont par paires, chaises, escabeaux, tabourets, etc.

Une curieuse et intéressante liste, les "Habits de feu Madame," nous montre la garde-robe d'une élégante à la fin du XVI^e siècle, comprenant plusieurs robes de velours noir, une robe de satin noir, une robe de velours garni de passementerie, une de damas, une de velours à ramage, une "robe de velours à mailles," "deux paires de manches," "ung manteau fourré de martre," un manteau de satin noir, un de taffetas noir, un petit manteau de chambre de velours blanc bordé d'un galon doré (ce petit manteau de chambre et les tapisseries rappellent la lutte contre le froid à une époque où on était mal chauffé), plusieurs paires de manches de taffetas blanc qu'on ajoutait aux robes décolletées, des étoffes, des aulnes de satin noir et orangé, quinze paires de souliers, un "long manchon de velours fourré de martre garni d'un anneau d'or en forme de chapelet et deux cornalines." Puis le linge de maison : des "draps de toile de Hollande, de toile de lin, 29 paires de draps de commungt, 2 paires de draps de toile de chanvre de 2 laiz; 7 nappes de toile de lin, 8 damassées, 12 grandes nappes ouvrées, 12 petites, 5 petites nappes ouvrées, 3 grandes nappes ouvrées, 10 nappes de commung, 9 douzaines de serviettes, 1 pièce de toile de lin," etc.

Les "Tableaux de Monsieur et Madame de Villeroy" sont nombreux, pas moins de cinquante-trois, comprenant les portraits de "feu MM. de Laubespine père et fils;" deux portraits de Madame de Villeroy dont le premier, "ung portrait de Mad. dame de Villeroy jusqu'à la ceinture," semble bien être celui qui appartient maintenant au Musée Carnavalet où elle est vue, en effet, jusqu'à la ceinture; une *Mort d'Adonis*, un grand *Triomphe de Diane avec son Enchassure* (peut-être une œuvre d'Antoine Caron, peintre des fêtes de la cour au XVI^e siècle); neuf petits plats d'émail de Limoges; des tableaux religieux: un *Ecce Homo*, plusieurs *Ste Madeleine* (la patronne de Madame de Villeroy). Dans la chapelle, trois tableaux: une *Ste Madeleine*, un *St Nicolas* (patrons du ménage Villeroy) un *St Antoine*. Malheureusement, pas un seul nom de peintre n'est donné. Les bijoux sont tellement nombreux qu'ils remplissent plusieurs pages: bagues, bracelets, boutons d'or émaillés, chapelets de cornaline, chapelets de corail; de la vaisselle de vermeille dorée, de la vaisselle d'argent: six grand plats, trois douzaines de couverts, trois bassins ronds, cinq petits, un ovalle, trente-cinq assiettes d'argent, etc. (N'est-il pas vrai que cet inventaire nous fait pénétrer curieusement dans l'intimité de Mme de Villeroy?)

La statue tombale voisine est celle de son beau-père, mort deux ans après elle,

*Nicolas III de Neufville, Seigneur de Villeroy, dit Le Gendre.*⁴ Né à Paris, en 1512 suivant les uns, en 1526 suivant les autres, mort à soixante-treize ans, disent certains, en tout cas, le 22 novembre 1598, Nicolas III était Lieutenant-Général au gouvernement de l'Ile de France. En juin 1568, il acheta le Château de Conflans-Charenton, ancien manoir édifié au XIV^e siècle, et le restaura si bien qu'il devint une demeure importante, surtout du fait de son fils qui y fit tant d'embellissements que Ronsard, en une épître à Villeroy, loua "la belle maison de Conflans," ses jardins, sa forêt d'orangers, etc. C'est dans ces beaux jardins que Villeroy et sa femme Madeleine accueillaient les poètes.

Enfin, la dernière statue est celle de *Nicolas de Neufville (IV^e du nom), Seigneur de Villeroy*, né en 1543. Dès l'âge de dix-huit ans, il s'était acquis par son mérite une grande réputation et la plus haute estime. Il épousa tout jeune Madeleine de Laubespine, qui avait trois ans de moins que lui, et obtint, en 1567, sur la proposition du Chancelier de l'Hôpital, la survivance de la charge de Secrétaire d'Etat de son beau-père qu'il exerça sous Charles IX, Henri III, Henri IV et même Louis XIII. Il fut employé par Catherine de Médicis dans les affaires les plus délicates et les plus importantes, telles que des missions en Espagne auprès de Philippe II et à Rome auprès du Pape Pie IV, et en 1588 il fut chargé de réconcilier le roi et le duc de Guise. Devenu ministre à vingt-quatre ans, Villeroy dirigea les affaires étrangères sous Charles IX et Henri III. C'est probablement de cette époque que date un charmant petit portrait de lui, qui appartient au Musée du Louvre, où il est représenté tout jeune, très brun, avec une légère moustache et une petite barbe, le nez droit, avec une toque et une collerette, le montrant fort bien assorti à sa jolie femme.

Bienfaiteur de Magny, il en fit réparer les murailles à ses frais en 1563, et lui fit reconnaître le titre de ville. Il dressa, en 1578, les statuts de l'Ordre du St Esprit,⁵ dont il fut fait chevalier et grand trésorier. Malgré son mérite, accusé en plein conseil par le duc d'Epernon d'être vendu à l'Espagne, il se justifia envers Sully. On a de lui des mémoires estimés sur la jurisprudence. Il aima les lettres et protégea les savants. Henri IV disait: "Je fais plus d'affaires avec Villeroy en une heure qu'avec les autres en un jour." Le Cardinal de Richelieu, dans ses *Mémoires*, rend hommage aux talents administratifs de Villeroy et au désintéressement dont il fit preuve pendant cinquante ans de ministère.

Il mourut à Rouen, en 1617, à l'âge de soixante-quatorze ans, pendant qu'on y tenait une assemblée d'Etat.

"Appliqué pendant plus de cinquante-six ans," disait son épitaphe, "tant

4. Du nom d'un oncle qui avait stipulé que son héritage était lié au relèvement de son nom — oncle dont le cœur reposait dans le caveau des Villeroy, à Magny.

5. Ordre institué le 31 Déc. 1578 par Henri III qui le dédia au St Esprit en mémoire de sa naissance, de son éléction à la couronne de Pologne et de son avènement au trône de France, événements ayant, tous trois, pris place le jour de la Pentecôte.

pendant la paix que pendant la guerre, aux travaux les plus élevés du gouvernement de la France." L'épithète le louait surtout de sa foi, de sa piété, de sa prudence et terminait par cette hyperbole: "L'oracle de l'Europe maintenant muet repose ici." Mieux vaut le louer en rappelant que, même dans une épigramme faite lors de sa mort, il est reconnu qu' "Il a fort bien servi la France."

C'est lui qui fit élever dans l'église de Magny les tombeaux de sa femme, Madeleine de Laubespine, et de son père, Nicolas III, passant le marché que nous avons retrouvé, qui était resté totalement inconnu. Ce qu'il nous apporte de plus intéressant, c'est la preuve — la certitude — que l'auteur des deux beaux tombeaux de Magny est Mathieu Jacquet dit Grenoble.

* * *

Mathieu Jacquet dit Grenoble appartient à une dynastie de sculpteurs qui travailla pour la cour de Henri II à Louis XIV. Le premier membre connu de cette famille venue du Dauphiné est Antoine dit Grenoble, né dans cette ville, qui figura de 1538 à 1550 dans les comptes de Fontainebleau où il est employé à la décoration du château; en 1555, sous Philibert de Lorme, il travaille avec un maître-maçon; en 1564, à Paris, il collabore sous la direction du Primatice à la partie ornementale du mausolée de Henri II; il est encore mentionné dans les comptes de Fontainebleau de 1568 à 1570, et meurt en 1572.

Son fils, Mathieu Jacquet dit Grenoble, celui qui nous intéresse et le plus célèbre de tous, figure sur la liste de la maison du Roi dès 1590; en 1597, il est nommé "sculpteur et valet de chambre de Sa Majesté" et est pensionné. En 1602, il fit quatre petites tables enchâssées dans du bois pour la chapelle de la Reine. En 1603, il avait le titre de garde des antiques avec 200 livres de gages. Ses trois fils, Nicolas, Pierre et Germain, furent sculpteurs comme lui; Nicolas est aussi qualifié de sculpteur du roi en 1612 et Germain succéda à son père en 1610 dans la charge de sculpteur de la maison du Roi et de la garde des antiques avec 200 livres de gages. A la mort d'Henri IV, il fit l'effigie de cire du feu roi qui servit pour la pompe funèbre et a vraisemblablement été détruite. Il est inscrit jusqu'en 1636 sur



FIG. 2. — MATHIEU JACQUET DIT GRENOBLE. — Statue Equestre de Henri IV, haut-relief. — Palais de Fontainebleau, Fontainebleau.

l'état des artistes de la maison du roi. Le fils de ce dernier, Alexandre, né vers 1614, fut aussi sculpteur du roi et garde des antiques; en 1639, il fit la tombe de pierre de Robert Bouest, doyen de la cathédrale de Chartres, pour 270 livres tournois, et mourut à Paris, en 1686.

Pour en revenir à Mathieu Jacquet, le plus illustre de cette dynastie, il est renommé surtout pour son haut-relief de la figure équestre de Henri IV (Fig. 2) qu'il exécuta en 1599, "œuvre du sieur Jacquet dit Grenoble, sculpteur fort excellent," suivant le P. Dan qui décrit⁶ la belle cheminée de marbre de Fontainebleau, haute de près de huit mètres et large de près de sept, si réputée qu'elle a donné son nom à toute une aile du bâtiment: "Dans le milieu de cette cheminée, entre les colonnes, est une grande table de marbre noir sur laquelle est la figure et statue à cheval du roi Henri le Grand à demi-relief et grand comme le naturel . . . au-dessous . . . une basse-taille où est représentée la bataille d'Ivry."

Cette admirable statue équestre du Roi, un des meilleurs portraits de Henri IV — "un des plus physionomiques et des plus vivants," a dit A. Michel — décore maintenant à Fontainebleau la chambre de St Louis, la grande cheminée ayant été lamentablement détruite et dispersée en 1725 à la suite de travaux effectués pour installer une salle de spectacles. Les bas-reliefs, dont ceux de la *Bataille d'Ivry* et de la *Reddition de Mantes*, et des *Génies*, portant en main les insignes de la royauté, sont au Louvre. Le reste — dont deux figures allégoriques: l'*Obéissance* et la *Paix* — a été enchâssé dans la cheminée nouvelle composée de pièces et de morceaux du temps de Louis-Philippe, dans la Salle des Gardes. "Dans le bas-relief de la bataille d'Ivry, le Roi casqué et haut panache en tête, armé à la Romaine, foule ses ennemis sous les pieds de son cheval, cependant que Jupiter lui-même lui tend, du haut du ciel, la couronne de lauriers." C'est la formule du vainqueur à la manière antique, mais tous les détails anecdotiques sont dans la tradition du vieil esprit français.

Mathieu Jacquet mourut avant 1610. Et voilà tout ce qu'on savait de lui. Un artiste de cette envergure a dû cependant produire d'autres ouvrages, d'autant que sa vie, dont on ne connaît pas la durée, a dû, pour un père de trois enfants, atteindre la maturité. En effet, nos recherches aux Archives Nationales nous permettent d'ajouter, aujourd'hui au catalogue si court de son œuvre, outre les tombeaux de Magny, le tombeau de l'évêque d'Orléans, Jehan de l'Aubespine, fait pour l'église Ste Croix d'Orléans, dont on ignorait complètement qu'il eût été l'œuvre de M. J. Grenoble, qui l'exécuta à Paris. Nous avons retrouvé le marché passé en 1596 pour ce tombeau par Claude Delaubespine, chevalier, Conseiller du Roy, et Dame Madeleine de Laubespine (qui porte, chose curieuse, les mêmes nom et prénom que Mme de Villeroy) veuve de "feu messire René du Val, vivant conseiller du Roy," frère et soeur de l'évêque d'Orléans, qui signent le marché ainsi que

6. Dans ses *Trésors de Fontainebleau*.

Mathieu Jacquet Grenoble et les notaires Ferrand et Contenot.⁷

Cela nous donne un auto-graphe de notre artiste, dont on ne connaissait pas l'écriture et montre qu'il signait non Jacquet, mais "M. J. Grenoble," et nous donne aussi son adresse: "Demeurant à Paris, rue St Martin, paroisse St Nicolas des Champs."

On sait si peu de chose sur ce grand sculpteur que le moindre renseignement est le bienvenu. Le marché "pour faire la sépulture de feu Révérend Père en Dieu Messire Jehan de Laubespine vivant évêque d'Orléans laquelle il faut apposer en l'église Ste Croix d'Orléans" nous apprend que le tombeau doit être de marbre blanc et noir et de pierre de liais, "ledit Jacquet tenu de fournir les matières," mesurer 7 pieds de longueur et 4 pieds de largeur, et consister en un "vase," c'est-à-dire un



FIG. 3. — GAGNIÈRES. — Etat Primitif du Tombeau de Madeleine de Laubespine, Dame de Villeroi, morte en 1596. par Mathieu Jacquet dit Grenoble, dessin. — Collection Clairambault, Bibliothèque Nationale, Paris.

sarcophage, des consolles, et, comme ornements, des "branches de houx" sculptées (ce qui est exceptionnel dans la décoration funéraire et dont on ne voit pas le symbole, si ce n'est de perpétuité puisque le houx reste toujours vert), une tête de chérubin aux quatre ailes, une tête de mort avec des ossements, "le tout de relief poly," des armoiries, une mitre et une crosse, le tout de bronze, ce qui est rare à cette époque. Le tombeau doit être exécuté dans les trois mois prochains, "ce marché fait moyennant quatre cent trente trois écus vingt sols," cent écus étant fournis d'avance et le surplus une fois le monument fini.

La modestie du prix stipulé et le peu de temps prévu pour l'exécution montrent que c'était un tombeau simple, sans gisant, qui n'ajoute guère à la gloire de M. J. Grenoble, mais prouve qu'il fut un "tombier" (son père avait déjà travaillé, nous l'avons vu, au tombeau de Henri II à St Denis). Ce tombeau a été détruit à la Révolution en 1790 pour l'aménagement du culte constitutionnel; peut-être des

7. Etude de M^e Chavane (VII, liasse 53) qui voudra bien trouver ici tous nos remerciements pour son obligeance.

fragments en subsistaient-ils au Musée Lapidaire d'Orléans, où étaient recueillies des sculptures venant de la cathédrale dont beaucoup n'avaient pas encore été identifiées; mais ce musée a été presque complètement détruit par le bombardement allemand de 1940.

Aucun dessin ne fait connaître l'état primitif du tombeau dont "le modèle," dit le marché, "est demeuré par devant ledit sieur" Claude de Laubespine, frère de l'évêque. Quant aux deux dessins conservés dans "les dossiers de Ste Croix" aux Archives d'Orléans,⁸ dessins reproduits par l'abbé Chenesseau,⁹ ils concernent, non le tombeau de Jean de l'Aubespine, mais celui de son prédécesseur: Mathieu de la Saussaye. Gaignières ne le reproduit pas, ne publiant que le monument du cœur de "Jean de l'Aubespine, évêque d'Orléans, mort en 1586," monument appliqué au mur avec inscription et armoiries (armes: trois fleurs d'aubépine), aux Jacobins de la rue St Jacques, à Paris.

* * *

Les tombeaux des Villeroy à Magny-en-Vexin, sont autrement importants que celui de l'évêque d'Orléans, et ils subsistent. M. de Villeroy, voulant élever un tombeau à sa femme et à son père, s'adressa à M. J. Grenoble, alors dans tout l'éclat de sa gloire, puisqu'il venait de terminer, en 1599, sa grande figure équestre de Henri IV de la "belle cheminée" de Fontainebleau. Ce choix s'explique aussi peut-être par le fait qu'il avait exécuté récemment le tombeau de l'évêque d'Orléans, Jean de Laubespine, parent de sa femme; on est entraîné dans une même famille à se servir d'un artiste déjà connu et éprouvé.¹⁰ Et ce serait d'autant plus naturel que M. de Villeroy l'avait déjà employé lui-même, si, comme il est possible, Grenoble est aussi l'auteur de la cheminée du Château de Villeroy (maintenant au Musée du Louvre, cataloguée: comme étant de l'école de G. Pilon) dont Lenoir a dit sans preuve qu'elle était de G. Pilon, auquel il attribuait aussi les statues de Magny.

Le devis-marché, daté de janvier 1599,¹¹ que nous avons retrouvé, outre qu'il donne avec certitude le nom de l'auteur des deux très beaux tombeaux de Magny, et prouve que la tradition leur donnant une origine italienne était aussi fausse que leur attribution à Germain Pilon par Lenoir, le devis-marché, dis-je, nous fournit encore une signature autographe de M. J. Grenoble, son adresse (la même que celle qui figure dans le marché du tombeau de l'évêque d'Orléans), les dates exactes du marché des Villeroy et son prix.

Il débute ainsi: "En suict l'ordre et manière qu'il faut tenyr pour faire deux

8. Archives également détruites en 1940 par l'incendie allumé par le bombardement allemand.

9. Auteur d'un remarquable ouvrage en 3 vols. in 4°, sur la *Cathédrale Ste Croix d'Orléans*, 1921.

10. Cependant, aucun des autres tombeaux des Laubespine (celui de Claude de Laubespine et de Guillaume de Laubespine) ne sont du même artiste et sont, chacun, d'une main différente.

11. Etude Chavane, successeur de Ferrand (VII, liasse 58, p. 20).



FIG. 4. — GAGNIÈRES. — Etat Primitif du Tombeau de Nicolas III de Neufville, Seigneur de Villeroy, mort le 22 Novembre 1598, par Mathieu Jacquet dit Grenoble, dessin. — Collection Clairambault, Bibliothèque Nationale, Paris.

L'autre la figure de Mad. dame aussi de marbre blanc, son pupître devant elle aussi de marbre, habillée d'une robe ouverte une maule représentant cresse dessus escoffin à la teste.

. . . Lesdictes figures seront à genoulx sur des oreillers ou coussins dudit marbre blanc. Les figures seront posées sur un vase ou tombeau de trois piedz de haulteur et de longueur cinq piedz par les plus grandes saillies de marbre noir et gris posé sur une marche de pierre de Lyais servant de plateforme.

Tout ce que dessus sera enclos d'ung corps et ornements d'architecture de pierre de lyais de Paris jusques à la haulteur du dessus de la corniche qui poze

sépultures que Monseigneur de Villeroy entend faire faire en une chappelle qu'il faict bâtir à Magny,¹² l'une pour feu Monseigneur de Villeroy son père, l'autre pour feu Madame de Villeroy

Et, premièrement,

L'architecture,

Lesdictes deux sépultures seront d'une mesme ordonnance et matières et de grandeur sinon les personnages et quelques devizes et armoyries différentes.

Item fault faire et sculpter en marbre blanc que mon dict Seigneur me fournira les deux figures scavoir l'une de feu Monseigneur de Villeroy son père de grandeur du naturel et ressemblant au naturel de mieux que faire se pourra avec labillement d'une robe courte, l'espée au côté, l'ordre au col et le pupître devant luy, aussi de marbre blanc qui seraourny par Monseigneur.

12. Ce qui prouve que c'est à tort qu'on parlait de la chapelle élevée en 1647 par Nicolas V de Neufville, duc de Villeroy, Maréchal de France; mais il y a quelque chose de vrai dans cette erreur; c'est que le caveau fut fait ou refait à cette époque.

sur les termes et depuis le dessus de lad. corniche jusques au frontispice qui porte les armoyries sera de pierre de Tonnerre et la haulteur depuis le rez-de-chaussée jusques à la haulteur de la dernière corniche ci-dessus sera de neuf piedz ou environ. Le dessus comme les armoyries, frontispice et vase entreront dans les vitres."

Les ornements sont très nombreux: candélabres de marbre blanc et noir, couronnes de lauriers, têtes de mort¹³ de marbre blanc, têtes de chérubins de bronze, rayons de bronze avec des flammes. Il est à remarquer que la "belle cheminée" de Fontainebleau comportait aussi des vases de bronze et des ornements de bronze que nous avons déjà vu M. J. Grenoble employer pour le tombeau de l'évêque d'Orléans; or, c'est très rare à cette époque, et il semble avoir été un des premiers à utiliser le contraste du marbre et du bronze. Les armoiries sont de marbre en relief entourées de l'ordre de St Michel pour Nicolas III et de la cordelière pour Mme de Villeroy.¹⁴

"Le total de lad. sépulture en largeur compris led. corps d'architecture contiendra 8 piedz environ d'une areste à l'autre." "Le derrière de chacune figure priant remplissant l'arquade sera de table de marbre noir," semée de croix millées dorées, pour M. de Villeroy le père, et de fleurs d'aubespine blanches, pour Mme Villeroy. Sur les frontons, de petites figures de *Vertus* en relief. De plus, "le sculpteur fera ung autel richement décoré de marbre dont le tableau sera de peinture à huile d'une histoire de la Résurrection de Notre Seigneur. . . ."

"Le tout faict, parfaict . . . dans ung an prochainement venant, moyennant le prix et somme de deux mil escuz sols dont en a esté avancé présentement la somme de cinq cents escuz et le surplus montant quinze cents escuz de deux mois en deux mois deux cents escuz.

Mathieu Jacquet dict de Grenoble, sculpteur, garde des antiquités du Roy, bourgeois de Paris, y demeurant rue St Martin, paroisse St Nicolas des Champs, confesse avoir fait marché, promis et promet par ces présentes à Monseigneur Nicolas de Neufville, chevalier de Villeroy, conseiller du Roy, secrétaire de ses commandements et des finances, de faire, parfaire bien et dument les deux sépultures . . . quérir, fournir et livrer par ledit Jacquet toutes matières à ce nécessaire. Les pièces seront chariées et conduites aux frais et despens dudit Seigneur de Villeroy et le surplus aux frais dudit Jacquet, et le tout faict, parfaict deux ans prochainement.

Le tout moyennant la somme de 2000 escuz pour toutes choses quelconques, sur laquelle somme led. seigneur de Villeroy a présentement baillé et payé audict

13. Les têtes de morts comme motifs décoratifs sont une pensée de la Renaissance italienne que notre Moyen Age avait ignorée.

14. Les armoiries de Mme de Villeroy étaient bien entourées de la "cordelière" spécifiée dans le marché (qui semble avoir été suivi à la lettre). La cordelière, ou cordon à nœuds, ne vient ni de la reine Anne, ni de la reine Claude, comme on l'a dit à tort, puisqu'on en connaît des exemples antérieurs; mais son adoption fut peut-être due à la grande dévotion que l'on avait au XVe siècle pour St François d'Assise dont elle imite exactement le cordon.

Jacquet qui lui confesse avoir reçu la somme de deux cents escuz sols à lui compté, nombré, délivré par ledit Sr de Villeroy dont quittance et le reste montant à 1800 escuz, ledit Sr Villeroy a promis sera tenu promet et gage rendre bailler aud. Jacquet deux cents escuz d'aujourd'hui en trois mois, et de trois mois en trois mois prochain pareille somme jusqu'à fin de paiement.

Lundi 18 janvier 1599.

signé Deneufville.

Ferrand notaire."

Un *post-scriptum*, également signé par Deneufville,¹⁵ M. J. Grenoble, Ferrand notaire et son collègue, ajouté en l'étude du notaire le mardi après-midi, 6e jour de novembre 1601, c'est-à-dire près de trois ans plus tard, donne les dates du tombeau et son prix.

* * *

En ce qui concerne la date du mausolée, celui-ci, d'après le devis, devait être fait en un an, d'après le marché, en deux ans. Le 6 novembre 1601, on donne à M. J. Grenoble un an pour terminer les travaux. Le tombeau n'a donc du être achevé qu'à la fin de 1602. En réalité, les travaux ont, par conséquent, duré plus de trois ans, de janvier 1599 à la fin de 1602.

Le prix, d'après le devis, était de 2000 escuz, dont 500 d'avance, puis paiement par 200 escuz de deux mois en deux mois, les marbres étant fournis par M. de Villeroy. D'après le marché, le prix convenu est toujours de 2000 escuz, mais avec seulement 200 escuz d'avance; puis, paiement échelonné également par 200 escuz, mais de trois mois en trois mois (et non plus deux mois). En fait, le 6 novembre 1601, Jacquet a reçu en plus des 200 escuz d'avance, 430 escuz et 500 escuz "par les mains de François Dunoyer et St Quentin," les 870 escuz restant devant être payés en nature par quatre marbres (deux grands et deux petits) dont Jacquet fera usage personnel; mais les deux grands marbres pour les statues orantes sont bien fournies par Villeroy, comme il est convenu dans le devis.¹⁶

Le devis-marché semble avoir été très fidèlement exécuté. L'état primitif des



FIG. 5. — ECOLE DES CLOUET. — Portrait de Madeleine de Laubespine, Mme de Villeroy. — Musée Carnavalet, Paris.

15. On sait qu'à cette époque il n'y avait pas d'orthographe pour les noms propres, de sorte que, dans ces actes, de Neuville est écrit tour à tour Deneufville, de Neuville ou Neuville, et Laubespine, L'Aubespine, de L'Aubespine, etc.

16. Ces très beaux marbres qui "sont au logis dud. seigneur" de Villeroy et qu'il avait vraisemblablement fait venir d'Italie, expliquent peut-être la tradition italienne de l'origine des tombeaux.

tombeaux nous est connu, non par le dessin dont il est question dans le marché resté aux mains de Villeroy et qui a disparu, mais par les dessins de Gaignières, que nous avons vainement cherchés dans la Collection Gaignières, et avons enfin retrouvés dans la Collection Clairambault.¹⁷ Ils représentent deux statues de priants agenouillés dans des niches.

La représentation à l'état d'orant n'a rien que d'usuel à l'époque et devait ensuite se répandre de telle sorte¹⁸ que Richelieu ne voulut pas "être [représenté] en priant qui est une manière trop ordinaire," mais s'offrant à Dieu.

Les médiocres dessins de Gaignières, qui datent de 1695 environ, nous montrent trois tombeaux dans trois niches contre le mur sous le vitrail, comme le spécifiait le marché, les orants agenouillés sur des sarcophages, vus de profil à gauche, tournés vers l'autel. Ceux de Madeleine de Laubespine et de son beau-père Nicolas III, œuvre de Mathieu Jacquet Grenoble (Figs. 3 et 4), sont non seulement analogues pour les statues, mais aussi pour l'encadrement, Renaissance, très riche, qui est exactement le même.

Nous avons vu qu'ils ont été élevés, à sa femme et à son père, par Nicolas de Neufville, mort longtemps après, en 1617; son tombeau à lui, bien plus tardif, érigé par son fils Charles de Neufville "au meilleur des pères," a un encadrement tout différent, non plus de la Renaissance et assez chargé, mais du XVII^e siècle, classique, avec deux colonnes simples et des angelots remplaçant, sur le frontispice, les petites figures de *Vertus* qui ornent les deux tombeaux de Grenoble. Mais l'orant, volontairement analogue de dimensions, de matière et de pose, se présente de même. Primitivement, Madeleine de Laubespine était placée le plus près de l'autel, et son beau-père ensuite; puis, après la mort de Nicolas IV, le tombeau de ce dernier fut inséré au milieu, entre sa femme et son père.

La différence de style rendait manifeste que le tombeau de Nicolas IV de Villeroy n'était pas, comme nous l'avons dit, de la même main, ce que confirme le marché; d'ailleurs, Grenoble était mort en 1610 et Villeroy ne mourut qu'en 1617. Plus tardif, inférieur aux deux autres, de qui est ce dernier tombeau? Nos recherches pour en retrouver le marché étant restées vaines, nous ne pouvons ici apporter de certitude; mais l'attribution à Michel Bourdin est très vraisemblable, et celle à Philippe de Buyster est, à la rigueur, rendue possible par les dates.

* * *

Il nous reste à étudier l'histoire du tombeau. Les trois tombeaux restèrent indemnes jusqu'à la Révolution, où le dernier des Villeroy fut guillotiné, et où les

17. Bibliothèque Nationale, mss., f. fr., No 11.92.

18. Sully, par Barthélemy Boudin, à Nogent-le-Rotrou; *Louise de Lorraine, Abbesse de Soissons*, par Nicolas Guillaing; *Amador de la Porte* et *Jean Bardeau*, par Michel Bourdin; *D'Aligre*, par L. Magnier; *Guillaume de Laubespine* et le *Cardinal de la Rochefoucauld*, par Ph. de Buyster; le *Cardinal de Bérulle*, par Sarazin; *Colbert*, par Coysevox.



FIG. 6. — Portrait de Nicolas III de Neufville, gravure.

tombeaux furent saccagés et en partie brisés (bien que les Villeroi eussent été de si grands bienfaiteurs de Magny); en 1792, le caveau fut violé et le plomb des cercueils vendu.

Lenoir fit enlever, le 26 août 1801, de l'église de Magny, pour les transporter au Musée des Monuments Français, établi à Paris dans le couvent des Petits Augustins: 1° les trois statues des Villeroi avec leurs trois prie-Dieu; 2° deux figures d'anges provenant du tombeau de Nicolas IV; 3° deux colonnes en albâtre; 4° trois tables de marbre noir (épitaphes); mais il n'utilisa qu'un des prie-Dieu dans le mausolée unique qu'il construisit au musée "d'après ses des-sins;" les deux autres furent relégués dans quelque dépôt, avec deux des épi-taphes.

Une gravure du *Musée des Monu-ments Français* (Tome IV, p. 190) d'après un dessin de Perrier, montre

l'état du "mausolée de la famille de Villeroi" au musée. Lenoir avait réuni les trois statues tombales primitivement séparées et conservées dans trois niches rapprochées sous le vitrail, en un seul mausolée s'inspirant de celui de Nicolas IV et encadré des deux colonnes d'albâtre provenant du tombeau de ce dernier ainsi que de deux figures de *Vertus* assises sur le fronton décoré, en son centre, des armoiries, la hauteur totale du monument étant de 6m.25. Au milieu, la statue, agenouillée devant un prie-Dieu de Nicolas III de Neufville — ainsi que le dit Lenoir en dépit du fait que l'inscription placée au-dessus se rapporte à Nicolas IV — vu de profil, suivant la conception primitive, entre son fils et sa belle-fille en pendant, tous deux vus de face et sans prie-Dieu.

Lors de la réouverture de l'église de Magny en 1802, l'ancien curé qui venait de rentrer en fonction et savait la profanation du tombeau, fit recueillir les ossements épars dans le caveau¹⁹ et les fit mettre dans un cercueil qui y resta déposé.

"En septembre 1814 la fabrique de Magny qui tenait à rentrer en possession des monuments, adressa une revendication au gouvernement par l'intermédiaire

19. Caveau construit devant les anciens monuments où avaient été déposés le 14 janvier 1648 le cœur de Pierre Le Gendre et les corps de Madeleine de Laubespine, de Nicolas III et de Nicolas IV.

de l'évêque de Versailles. Il n'y fut pas donné suite," nous dit M. Potiquet.²⁰ Après l'ordonnance royale de décembre 1816 autorisant la restitution des objets d'art déposés au Musée des Monuments Français, la fabrique de Magny réclama de nouveau, en avril 1817, le mausolée des Villeroy; le conseil municipal fit de même en 1817 et 1818. Enfin, le mausolée fut rapporté gratuitement par Cheval, meunier à Magny, dont les voitures allaient chaque semaine à Paris et en revenaient à vide. La première voiture partit du musée le 13 octobre 1818 et la seconde le 16 du même mois; mais le Conservateur des Monuments Français ne rendit que le prie-Dieu utilisé au musée pour Nicolas III, qui était celui de Madeleine de Laubespine. Des fonds ayant été votés en 1819 par le Conseil Municipal de Magny, la ville fit replacer en 1820 dans la chapelle de la Vierge au bas de la chapelle (côté ouest) et non plus à l'emplacement primitif sous le vitrail, un monument à peu près semblable à celui de Lenoir au Musée des Monuments Français, mais le prie-Dieu fut bien remis devant Madeleine de Laubespine. Des travaux de restauration dans l'église qui durèrent de 1858 à 1865 firent démolir le mausolée en 1858. Les colonnes en albâtre, les figures des frontons et les armoiries ornèrent l'autel de la chapelle de la Vierge et les trois statues, dont Louis-Philippe avait fait faire des moulages pour les galeries historiques de Versailles, restèrent mises à terre le long du mur "où elles sont toujours," écrit M. Potiquet en 1877. Enfin, le 8 juin 1877, le curé d'alors fit remonter les trois statues sur un piédestal unique, à l'emplacement où elles avaient été de 1820 à 1858, celle de Mme de Villeroy se trouvant au milieu. Des trois tables de marbre enlevées par Lenoir en 1801, seule celle qui était dans le cartouche fut retrouvée.

Actuellement, les trois statues sont toujours au fond de la chapelle de la Vierge (et non à l'emplacement primitif sous le vitrail), celle de Madeleine de Laubespine qui, seule, a son prie-Dieu, étant placée entre son beau-père et son mari. Les orants, vus de face, au lieu d'être vus de profil du côté gauche (mais M. J. Grenoble était trop artiste et trop consciencieux pour ne pas avoir apporté un soin égal à leur côté droit qu'on ne voyait guère primitivement), ne sont plus agenouillés sur des "vases à l'antique," c'est-à-dire des sarcophages, qui ont disparu, mais sur un simple socle.

Ces tombeaux somptueux ont perdu leur riche encadrement et leur importante décoration de marbre et de bronze; l'effet d'opposition entre les marbres de différentes couleurs — blanc, gris et noir — et le bronze, n'existe donc plus.

Dépouillés du cadre luxueux qui les mettait en valeur, l'essentiel cependant en subsiste, c'est-à-dire les trois statues. Dans la série des orants, si nombreux dans l'histoire de la sculpture funéraire, ceux-ci comptent parmi les plus beaux, ayant gardé encore toute l'élégance de la Renaissance du XVI^e siècle et une nuance de pompe mondaine, quelque chose de plus riche que les simples et plus graves sta-

20. *Recherches Historiques et Statistiques sur la Ville de Magny.*

tues du temps de Louis XIII. Les détails des costumes et le fini des broderies sont minutieusement rendus — c'est là le seul élément, d'ailleurs, qui aurait pu justifier le rattachement de ces œuvres à la tradition italienne.

La maîtrise de l'exécution, le modelé sont remarquables; le travail du marbre est prestigieux, l'artiste étant fort bien servi par la beauté de celui-ci.

Madeleine de Laubespine est à genoux sur un coussin à glands devant un priedieu, orné de têtes de chérubins et de ses armoiries (trois fleurs d'aubépine), sur lequel est posé un livre ouvert. Ses mains aux doigts souples sont jointes. Elle porte une ample robe aux manches boutonnées avec de petits poignets de broderie rabattus, un manteau dont les plis tortueux par derrière cachent les pieds, une collerette évasée dont la broderie est reproduite minutieusement, et de nombreux bijoux : chaînes, colliers (nous avons vu par son Inventaire après décès combien elle en possédait). Sa coiffure, avec de fins cheveux frisant à la racine et de savantes ondulations couvrant l'oreille, est en partie cachée par l'escoffion. Morte à cinquante ans, elle est représentée avec la dignité de cet âge, le "grave maintien" dont parle son épitaphe, le bas du visage déjà alourdi, un double menton, les traits fins, un nez droit, une petite bouche; elle a dû être très jolie, comme elle en avait la réputation.

Le marché spécifie que la statue tombale devra être ressemblante. M. J. Grenoble l'avait-il connue? C'est probable étant donné la haute situation de Mme de Villeroi, et surtout s'il est bien l'auteur de la cheminée du château de Villeroi, dont le fronton, avec son mélange de pierre et de marbre, se rapproche singulièrement de l'encadrement des deux tombeaux de Magny et qui pourrait donc bien être de sa main.

Si notre sculpteur n'a pas connu Mme de Villeroi, il a dû la représenter d'après ses portraits. Son Inventaire après décès en compte deux, dont l'un "vu jusqu'à la ceinture" semble bien être celui du Musée Carnavalet où elle est effectivement vue jusqu'à la ceinture.

Nous connaissons d'elle le portrait qui appartient au Musée Carnavalet (Fig. 5).²¹ La voici, jeune, vers vingt-quatre ou vingt-cinq ans, jolie, le front dégagé, les sourcils arqués, les cheveux blonds dorés, "dont la blondeur égale celle du lin mêlée de filets d'or," chantés par Bertaut, les yeux noisette, une petite bouche, le teint clair, la physionomie pleine de finesse et d'intelligence,²² avec beaucoup du charme dont parle son mari dans son épitaphe, vêtue d'une robe élégante de velours noir, avec une guimpe et une haute collerette, de beaux bijoux dont le même magnifique collier, disposé de la même manière tant dans ce portrait que dans la

21. Portrait qui figura à l'exposition de 1878 sous le N° 109 du catalogue officiel de la *Galerie de Portraits Nationaux* par HENRI JOUIN; il est catalogué à Carnavalet: "N° 263. Ecole française du XVI^e siècle;" et, par M. LOUIS DIMIER, parmi les "peintures de main inconnue de 1560 à 1570." Lettre "Magdelaine Laubespine dame de Villeroi." Sur toile, H. Om.61; L. Om.47. Tableau fatigué.

22. Ce que notre photographie ne rend malheureusement pas.

statue tombale, où les grains sont si gros que certains ont cru que c'était un cha-pelet. Nous en connaissons, d'autre part, un portrait au crayon, relevé de sanguine.²³ Ce n'est pas une étude pour celui de Carnavalet, où elle a une robe plus élégante, porte plus de bijoux et où, surtout, elle est bien plus jeune et plus séduisante que dans ce dessin, parfois catalogué sous le nom de François Clouet, qu'il ne mérite pas, son attribution à l'école des Clouet étant plus justifiée. Là aussi, elle est vue jusqu'à la ceinture et de trois-quarts à gauche, coiffée en "arcelets et port [ant], l'escoffion," des perles aux oreilles et avec un collier aux fleurs d'aubépine.

Il semble bien que la ressemblance stipulée par le marché, a été obtenue; on y retrouve les petits traits et les fins cheveux frisant à la racine qui semblent une de ses caractéristiques puisqu'ils figurent aussi bien dans la peinture de Carnavalet que dans le crayon des Estampes; et avec quelle légèreté de touche M. J. Grenoble a traité et admirablement rendu ces petits cheveux des tempes!

La statue de *Nicolas III de Villeroy*, en grand manteau laissant voir un costume Henri II, l'épée au côté, portant le collier de St Michel, la tête légèrement penchée en avant, les cheveux bouclés, le nez aquilin, la barbe en pointe, sympathique, ne le représente pas âgé; il a, cependant, la patte d'oie marquée, et ses mains jointes, très étudiées, ont les doigts noueux des arthritiques. Il n'existe, à notre connaissance, aucun portrait de lui à en rapprocher.

Quant à la statue de *Nicolas IV*, beaucoup plus tardive et qui n'est pas de Grenoble, elle est très inférieure aux deux précédentes; l'ensemble est raide et il y a bien moins de souplesse dans l'attitude du corps. En grand manteau aux amples plis, rejeté sur l'épaule, portant la fraise du temps d'Henri IV, le modèle est représenté très âgé, maigre, ridé, des poches sous les yeux, les cheveux un peu hirsutes, l'air grave et triste. Cette statue se rattache à la série des orants de style un peu provincial, un peu lourd, mais honnêtes, sérieux, assez réalistes, qui se prolonge sous Louis XIII. Il ne semble pas porter la chaussure aux bouts carrés habituelle à M. Bourdin; mais le pied n'est pas assez visible pour qu'il y ait certitude.

Il ressemble extrêmement à son portrait, dont il y a une gravure au Cabinet des Estampes (Fig. 6),²⁴ où il est engoncé, fatigué, l'air usé, et à une autre gravure presque semblable,²⁵ portraits d'après lesquels la statue a probablement été faite.

L'intérêt historique et iconographique s'ajoutant à l'intérêt artistique de ces statues, le problème de leur auteur méritait d'être étudié. Cela nous a permis d'augmenter le catalogue trop court de l'œuvre de Mathieu Jacquet Grenoble, dont la statue équestre de Henri IV donnait une si haute idée et dont si peu est connu.

M.-E. SAINTE-BEUVE.

23. Au Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris (Fond Lécuyer).

24. *A. I. pinxit. Pinslo sculp.*

25. *Michel Lasne fecit. Jac. Honerlogt exc.*



THE "EUROPEAN PALACES" OF YÜAN MING YÜAN



FIG. 1A. — Hsi Yang Lou. — A Chinese Rendering of the "European Palaces" Ensemble.

THE "European Palaces" of Yüan Ming Yüan form a unique architectural ensemble. They are unique in that they constitute the one attempt in China to imitate Western Baroque architecture prior to modern

times. In a broader sense they belong to a world-wide art movement, and that movement is called Romanticism. The "European Palaces" of Yüan Ming Yüan may be ranked among the world's finest examples of Romantic architecture.

Romanticism departs from the steady stream of classical development by idealizing the remote. It finds inspiration in the exotic; and it identifies beauty with strangeness. It expresses itself in several ways: by becoming rustic, reaching extremes in certain types of grotto work; by resurrecting the extinct, as in the Gothic Revival; by manipulating scale (a rare example being the truncated column house of

M. de Monville in the Forest of Marly near Paris¹) ; or by imitating foreign styles. The "European Palaces" of Yüan Ming Yüan belong to the last type. So do all of the *chinoiserie* buildings in Europe, of which the Yüan Ming Yüan group may be said to be the counterpart. At first glance, the "European Palaces" in China and the *chinoiserie* buildings in Europe look remarkably alike, due to the fact that they are both a combination of Eastern and Western motifs. Also, they were built for the same purposes, either as architectural embellishments in gardens, or for sheltering collections of imported objects. The "European Palaces" of Yüan Ming Yüan were built during the middle of the XVIII Century, which also was the affluent period of the *chinoiserie*. One might call them "Europeanoiserie," and then point out that they fulfilled the desire for something other-worldly on the part of the Chinese Emperor quite as much as any *chinoiserie* work appeased the similar longing of a Western monarch. *Chinoiserie* and "Europeanoiserie" created a setting strange and wonderful to which the privileged could escape from the stark reality of everything that was familiar. In this respect they were the quintessence of Romantic art—they transported the beholder. Romanticism as a specific movement was a vital force from the

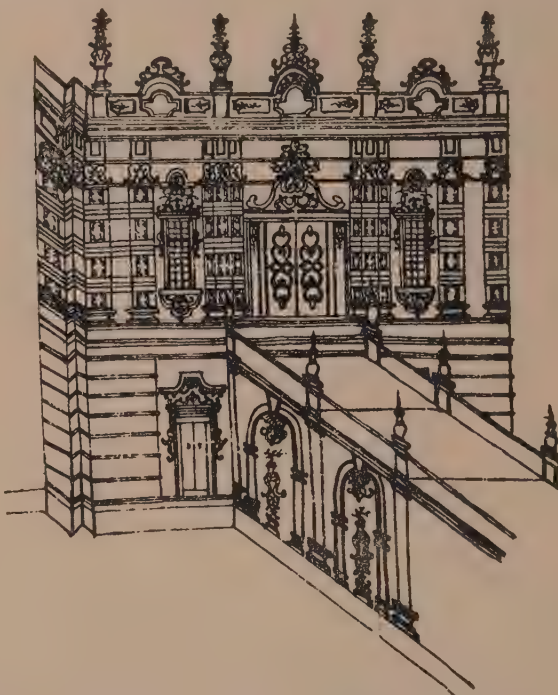


FIG. 2. — Facsimile of an Architectural Drawing by Castiglione.



FIG. 1B. — Diagram of Fig. 1A. — The three enclosures are indicated by Roman numerals, and the principal buildings by Arabic numerals relating to the figure numbers of the illustrations.

middle of the XVII Century until the closing years of the XIX Century, spreading from Italy and France into Spain and Germany and England, and then to Asia,

1. GEORGE LOUIS LE ROUGE, *Détails des Nouveaux Jardins à la Mode et Jardins Anglo-Chinois*, Paris, 1773-1785, XIIIe cahier, July 1785.



FIG. 3. — Hsieh Ch'i Ch'ü. — View into the South Court. (Drawing by the author.)

Africa and America.² Yüan Ming Yüan was, perhaps, the farthestmost outpost from the cradle of the movement.

The building of pleasure palaces outside of the capital became a tradition with the rulers of the Ming Dynasty which was adopted by their Ch'ing successors. The principal Ming palaces had been situated

toward the south, whereas the later ones, constructed during the XVII and XVIII Centuries, were located approximately six miles northwest from Peking, or about the distance of Versailles from Paris. Here the K'ang Hsi Emperor, the first of the three great Ch'ing rulers, founded Ch'ang Ch'un Yüan—the Garden of Glorious Spring—to which was added another section under the Yung Chêng,³ and called Yüan Ming Yüan—literally translated as Round Bright Garden. When the Ch'ien Lung Emperor mounted the throne in 1735, there was a series of pavilions and gardens in an extensive enclosure which his own additions increased to a circumference upwards of twelve miles. Here were located more than two-hundred buildings, including the palace residence itself containing a hundred rooms, and a mock town built exclusively for the amusement of the Emperor.⁴ Among these colorful, glittering buildings, in a background unsurpassed for its natural beauty, Romanticism came to the Flowery Kingdom in the architecture of the "European Palaces" begun in 1747. They were con-

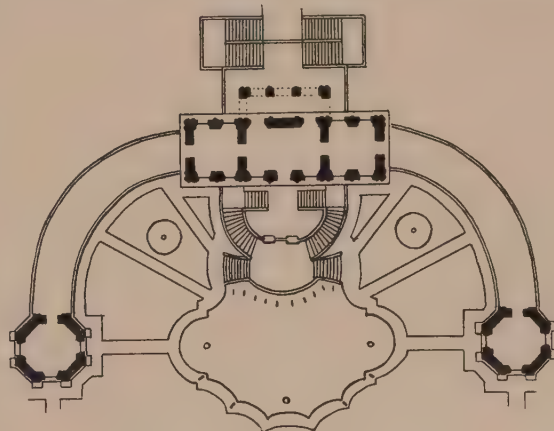


FIG. 4. — Hsieh Ch'i Ch'ü. — Plan.

2. The notable African examples were the Cairo Baroque palaces built for Mohammed Aly Pasha, Viceroy of Egypt, during the 1820's and 1830's (JOHN FLEMING, *Cairo Baroque*, in: "Architectural Review," March 1945, vol. 97, pp. 75-82). An outstanding American "Oriental" villa was P. T. Barnum's Iranistan near Bridgeport, Conn., which burned in 1859 (ill. in: *The Life of P. T. Barnum Written by Himself*, New York, 1855, p. 402). Longwood, the unfinished Haller Nutt octagonal "Moorish" villa, still stands on the outskirts of Natchez, Mississippi.

3. OSVALD SIREN, *The Imperial Palaces of Peking*, Paris, 1926, vol. I, p. 44.

4. MAURICE ADAM, *Yuen Ming Yuen, l'Œuvre Architecturale des Anciens Jésuites au XVIIIe Siècle*, Peiping, 1936, pp. 7-8.

structed in a narrow section bounded by the north wall of the park, extending from the eastern extremity (Fig. 1). The "European Palaces" differed from the balance of the buildings at Yüan Ming Yüan, not only in style, but in the more permanent character of the materials of which they were built, including brick, marble, stucco, and glazed tiles. For this reason more remained of the "European Palaces" than of the Chinese buildings after the shameful burning of Yüan Ming Yüan in 1860.⁵

The Baroque architecture of the end of the XVII and beginning of the XVIII Centuries offered models for the European-style Ch'ien Lung buildings. The freedom of the Baroque appealed to the Emperor, whereas strict Classic architecture, executed by means of so many stultifying rules and modules, was something to which

Chinese esthetics could not be reconciled. The Ch'ien Lung Emperor's wish for a European palace came from his having admired the engravings of Western buildings in the books presented to him from the French King Louis XV.⁶ The Emperor was especially intrigued by the fountains, without which no French palace of the XVIII Century was considered complete. Finding among the Jesuit mis-

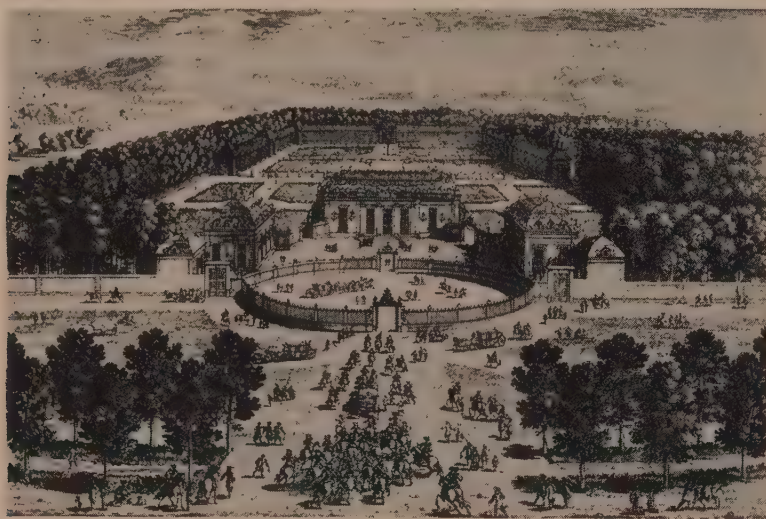


FIG. 5. — *Trianon de Porcelaine, Versailles.* (PERELLE, *Veües des plus Beaux Bastimens de France*).

sionaries who resided at the Chinese capital an artist and a mechanic capable of designing buildings and waterworks in the Italian and French manner, orders were given to the two men to create designs; and these being approved by the Emperor, the work of construction was begun.

The architect was Brother Joseph Castiglione, who had been born at Milan, Italy, July 19, 1688. Having joined the Jesuits in 1707, he was sent to China in 1715. He arrived at Peking on December 22.⁷ An artist of versatility, he accepted the

5. See footnote 54.

6. A number of comparisons can be made between features at Yüan Ming Yüan and those pictured in: *Les Plans, Profils et Elévations des Ville et Château de Versailles avec les Bosquets et Fontaines*, Paris, 1714-1715 (see footnotes 14, 21, 30, 41 and 45), which indicates that this book must have been included in the library sent to China. The large engraved plates were folded through the middle; and it is likely that these prints were taken for models for the folded copperplate engraved views of the "European Palaces" ordered by the Emperor in 1786, and executed by Castiglione and several of his disciples, the first attempt at this form of print-making in China.

7. LOUIS S. J. PFISTER, *Notices Biographiques et Bibliographiques sur les Jésuites de l'Ancienne Mission de Chine*, Shanghai, 1932, pp. 635-636.



FIG. 6. — Hsien Fa Ch'iao. (*From a contemporary drawing.*)



FIG. 7 — The Apollo Niche, Villa Piccolomini, Frascati, Italy. (SHEPHERD AND JELlicoe, *Italian Gardens of the Renaissance*).



FIG. 8. — Chu T'ing. — The Kiosks after their Removal to the third Enclosure.

at religious persuasion were suppressed. The one architectural drawing in existence known to have been done by him (Fig. 2), shows that his method was not that of Western architects. Probably from beginning to end the "European Palaces" were planned, supervised, and executed according to the Chinese system, involving a closer association between architect and builders than in the West. Practically without exception, construction was carried out in the Chinese manner. For instance, the structural system was wood; the channels for the timbers were to be seen in the inner surface of the walls after the fire (Fig. 40). It is difficult for us to imagine that such thick masonry could have been erected as screen walls, the heavy tile roofs being upheld by wooden frameworks. Also, the reservoirs, instead of resting on a system of masonry piers, which would have been the case in Europe, were upheld by a solid mass of tamped earth, thus rendering the volume below them useless, and the elaborate architectonic façades false. Architecturally, then, Castiglione was Chinese, which made him the ideal architect for designing the Chinese counterpart to European *chinoiserie* architecture—both styles being basically native to their respective countries, with a veneer of exotic décor.

Father Michel Benoist, who was the creator of the fountains, may seem to us a less colorful figure than the artist Castiglione, and yet we are indebted to him for the

position as court painter to the K'ang Hsi Emperor in hopes of spreading the teachings of his religion. Castiglione served three emperors, for a period of fifty-one years; and his artistic talents were greatly encouraged and much appreciated by his masters, even though his attempts

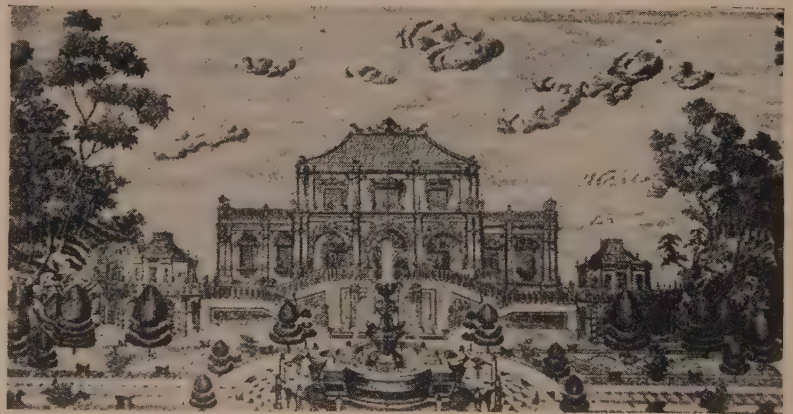


FIG. 9. — The Fountain and North Façade of Hsieh Ch'i Ch'ü.

existence of the later buildings in the group, inasmuch as the fountains came to be the primary delight of the Emperor, and the chief reason for the continuation of the building program. Father Benoist's first fountain model was taken by the Emperor into his own apartment, where it was cherished as a plaything. Father

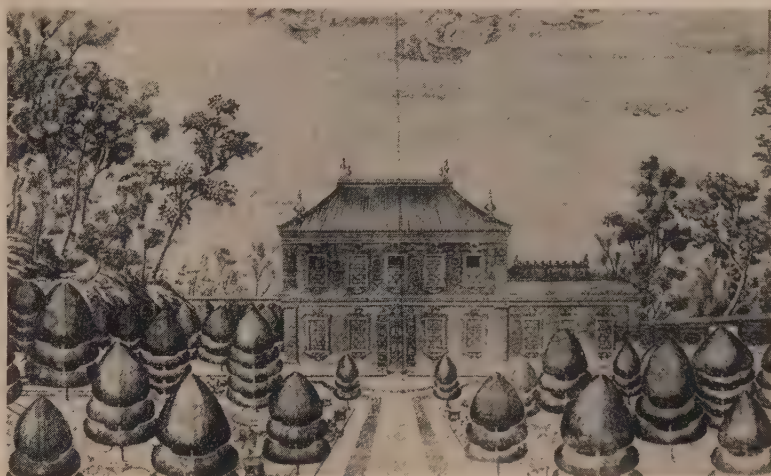


FIG. 10. — Hsü Shui Lou. — East Façade.

Benoist had joined the Jesuit Order in 1737 at the age of twenty. Unlike Castiglione, he had been in the Middle Kingdom only two years when the royal order was given to begin work on his share in the Yüan Ming Yüan project. This was in 1747; and the first hydraulic machine and jets of water were set in operation during the autumn of that year.⁸ That the work might progress more quickly, the tradition that men could enter the palace precinct only at certain hours was abolished for the artist and the hydraulic expert, who were thus free to come and go as they chose. Father Benoist remained in the service of the Emperor for thirty years—he survived Brother Castiglione eight years—dying in 1774.⁹

True to Chinese taste—where color belongs more to architecture than to painting—the "European Palaces" were a brilliantly colored group, with plastered brick walls painted a bright vermilion, offset by white marble pilasters, marble rusticated podia and stairways, marble balustrades and curving parapets, with ornaments of gilded bronze and porcelain, and the glorious blaze of glistening roof-tiles of red, royal yellow, blue, green and rich violet.

Another feature that was strictly Chinese was the reluctance in using superimposed stories. Although there were high basements for effect, with grand and impressive *perrons*, the *cellas* as a rule were not divided by floors (in spite of the fact that there were usually more than one tier of windows), and there were no interior stairways.¹⁰ The elegance felt by the Englishman in living in a house in which he goes upstairs to bed was a sentiment not shared by the Chinese. The K'ang Hsi

8. L. F. DELATOUR, *Essais sur l'Architecture des Chinois, sur leurs Jardins, leurs Principes de Médecine, et leurs Mœurs et Usages; avec des notes, deux parties; Première partie: De l'Architecture et des Jardins des Chinois*, Paris, 1803, pp. 151-152.

9. ADAM, *Op. cit.*, pp. 20-21.

10. This is a reversal of the Palladian principle of organizing a façade in such a way that a many-storied building appears to have but one story. However, the Emperor referred to the buildings in the group as being multiple-storied, *lou* (as in Hsi Yang Lou, European Palaces) designating a building having more than one floor.



FIG. 11. — The Chateau d'Eau, Versailles. — Half-Section and Elevation.

Emperor expressed the Chinese viewpoint when he remarked, while studying the many-storied plans of Western buildings, "Europe must be quite a small and miserable country, since there is not enough land to expand the cities, and they are obliged to live in the air."¹¹

A third trait remaining Chinese was the sculptural decorations. The unique Chinese use of sculpture on the roof-ridges was retained, a charming employment of natural forms which Europeans usually overlooked when designing in what they termed "the Chinese taste."

Caryatids, the ubiquitous *chinoiserie* fea-

ture, appeared here no more than they appeared elsewhere on Chinese architecture. The human figure was entirely eliminated from the sculpture of the "European Palaces" of Yüan Ming Yüan, the nude being no more acceptable to the Emperor patron on the grounds of tradition than to the Jesuit designer on the grounds of moral decency. Animal forms replaced the human in animating the buildings and fountains.

The "European Palaces" were built in a relatively small area divided into three enclosures. The enclosure of the first building erected, and the walled flower garden or labyrinth, together formed a narrow strip extending north and south; the third enclosure, although several times larger than the first and second, was also narrow, its axis extending from east to west (Fig. 1). The majority of the buildings were within this third enclosure. Water, whether in large, glassy sheets, in canals for boating, or spouting from the fountains, played an important role in integrating and giving vitality to the architecture.

Facing a neck of one of the larger lakes, with a balustrade at the waterline, stood



FIG. 12. — Hua Yüan. — A View of the Labyrinth from the South.

11. ADAM, *Op. cit.*, p. 10.



FIG. 13. — Hua Yüan. — North Side of the Gateway.

much of the original sentiment, besides being an excellent designation for a Romantic palace. The building was composed of a rectangular central mass of three parts—the middle one giving the effect of having two stories above the basement—in front of which, on the south side, great double staircases curved from either end of an elevated semicircular terrace down to a convex platform, from which short flights continued to the ground. The basin in front of the stairway, and two small round pools to either side, contained fountains. Arcuated hemicycles, the height of the podium, which were balustrated promenades over orangeries, terminated against octagonal pavilions, each with a room on the ground and promenade levels. On the north façade, a porch sheltered the three center bays of the main mass, with straight flights of steps leading to the high, shallow terrace in front of the porch.

The plan (Fig. 4) is like that of a small French XVIII Century palace, having a peristile, a gallery with a curving stairway adjacent descending to the formal gardens, and two or three other little rooms.¹² The form of Hsieh Ch'i Ch'ü recalls that of the first of the more important of the European *chinoiserie* buildings, the *Trianon de Porcelaine*, built in the park at Versailles in 1670-1672 (Fig. 5).¹³ Both buildings were composed of

the first and, in many respects, the most attractive of the "European Palaces," Hsieh Ch'i Ch'ü (Fig. 3). Its name is difficult to translate, meaning "harmonious, wonderful and pleasing." The French have referred to it as the *Délices de l'Harmonie*, which carries with it

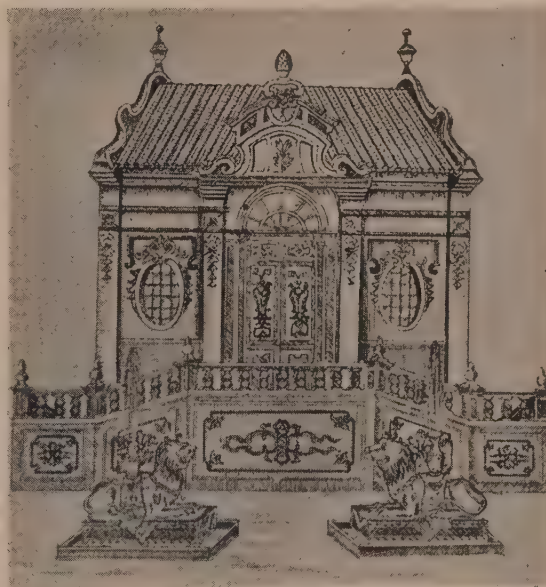


FIG. 14. — Hua Yüan. — The Marble Pavilion at the North End of the Labyrinth.

12. Cf. LE ROUGE, *Op. cit.*, 6e cahier, 1777, pl. 14, pavilion plan, "Jardin du Tillet."

13. ELEANOR VON ERDBERG, *Chinese Influence on European Garden Structures*, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1936, pp. 59-60. Razed in 1687, few pictures of the building exist.

three compact masses, with roofs broken into several planes, and with walls over-spread with an elaborate, if meaningless, architectural dress. Each building was supplemented by a setting in which balustrades and plant-filled urns, and the horizontal patterns of walks and basins linked the architecture with surrounding nature. However, the scale of the latter differed. At Yüan Ming Yüan, the supplementary landscaping was very much compressed. The fountains were close to the pavilions. It was intended that the spectator look at the jets of water and the architecture simultaneously, not as separate items as at Versailles. If the result were the loss of grandeur, it gained the charm of intimacy and the impact of juxtaposition. The Emperor was said to have sat in the courtyard of Hsieh Ch'i Ch'ü gazing at the water spouting from the mouths of the four bronze sheep and ten wild birds at the base of the stairway (not unlike the Fontaine de Latone below the principal terrace at Versailles¹⁴); and as he gazed, musicians stationed in the octagonal pavilions played delicate Chinese airs, or music imported from the countries to the west of China—Tibet, Mongolia, and Turkestan.¹⁵ We are reminded that such a performance at Versailles would have

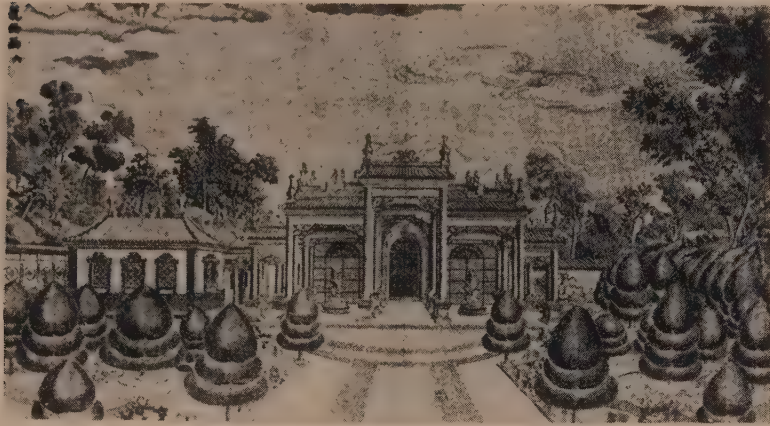


FIG. 15. — Yang Ch'iao Lung. — West Façade.

been attended by hundreds or even thousands, whereas at Yüan Ming Yüan, it was witnessed by the one man of the Imperial Precinct, and whichever favorite consort or concubines he chose to have accompany him.

To the west of Hsieh Ch'i Ch'ü was Hsien Fa Ch'iao, the Bridge of Perspective

(Fig. 6)—seen at the extreme left of Fig. 3—an elevated masonry bridge of five arches having keystones carved into grotesque masks, from the mouths of which water spurted into the lake. The impressive main gateway to this enclosure was directly behind the bridge, that one might pause upon the bridge after entering for a view of the first "European Palace" before proceeding for a closer inspection of the building. Above the gateway there was a large round clock enframed in Baroque scrolls similar to that over the Apollo niche in the gardens of the Villa Piccolomini (about 1560), Frascati, Italy (Fig. 7). Timepieces of all types must have been favorite instruments

14. DEMORTAIN (pub.), *Les Plans, Profils et Élévations des Ville et Château de Versailles, avec les Bosquets et Fontaines, 1714-1715*, Paris, pl. 14.

15. ADAM, *Op. cit.*, p. 24.



FIG. 16. — Yang Ch'iao Lung. — East Façade.

with the Emperor, judging from the number and variety of clocks that he owned.¹⁶ The panels in the wall to either side of the gateway are typically Italian of the XVII Century, such as those in the wall of the Villa Pozzio Torcelli.¹⁷

Originally, there was a Chinese building of five square pavilions to the north of Hsieh Ch'i Ch'ü,

that was moved later into the third enclosure to serve as a south gateway lodge (Fig. 8). It was called Chu T'ing (Bamboo Kiosk), or Chu Yüan (Bamboo Court). The three center square pavilions, with their double roofs, were connected by curved galleries,¹⁸ and the other two by zigzag galleries. Like those of many *chinoiserie* versions, the walls of Chu T'ing were encrusted with bits of colored glass and shell ornaments.¹⁹

The removal of the Bamboo Court permitted, from the north portico of Hsieh Ch'i Ch'ü, a view of the fountain that was at the crossing of the two axes of the European enclosures (Fig. 9). A jet of water spouted from an upright form placed in an elevated basin surrounded by a railing and a circular pavement, from which four walks radiated. The east walk led to Hsü Shui Lou, a small structure resembling a French provincial house of the XVIII Century, having a two-storied main block and a one-storied wing on the north side (Fig. 10). Hsü Shui Lou means Storage Water Tower.



FIG. 17. — Yang Ch'iao Lung. — Photograph of the East Façade taken in 1880.

16. Some of which are preserved in the locked cases of the Palace Museum in Peiping.

17. J. C. SHEPHERD AND G. A. JELICOE, *Italian Gardens of the Renaissance*, New York, 1925, pl. 55.

18. The plan and treatment recalls the pergola at Chaville (ADAM PERELLES, *Veües des plus Beaux Bastimens de France*, Paris, 17—, pl. 1879).

19. Such as the Chinese Temple at Gronsoo, Uppland, Sweden (ca. 1786), having an interior decorated with shells and coral, or the coral-studded kiosk (178-) at Retz, near Paris, or, in America, the early XIX Century pagoda with colored glass in the Valcour Aime gardens on the west bank of the Mississippi River in Louisiana.

Within its walls, behind blind windows and doorway, were the reservoirs for the fountain at the cross axes, and the jets of Hsieh Ch'i Ch'ü. The Storage Water Tower bears some visual relationship to the Château d'Eau at Versailles (Fig. 11)—its sister building, located next to the palace chapel—each building having a façade of five bays, with the arbitrary stories separated by string-courses, the corners accentuated by pilasters, and the form capped with a hipped roof. Hsü Shui Lou is a miniature of the Château d'Eau, without the complicated system of superimposed tanks. The reservoir was filled by means of an hydraulic machine similar to the great Machine de Marly,²⁰ power coming from a large paddle-wheel revolved by river current.²¹

The second enclosure of Yüan Ming Yüan was Hua Yüan, the Flower Garden, the lower portion of which was a labyrinth (Fig. 12). Labyrinths, or mazes, were Medieval garden devices inherited by and used during the Renaissance.²² A labyrinth was on the grounds of Versailles,²³ a rather timid version by comparison with that of the second Yüan Ming Yüan enclosure. Without doubt, the Emperor saw in the plans of European mazes some similarity to Chinese lattices, which led to the laying out of Hua Yüan. The principal entrance was an arched gateway in the south wall (Fig. 13—note the upper portion of the Storage Water Tower at the right), having a scrolled superstructure, and flanked with engaged columns, at the bases of which were pedestals supporting sculptured lions that reminded one late XVIII Century visitor of the guardians at the door to the Arsenal in Venice.²⁴ An octagonal kiosk with twin stairways winding around the high basement was in the center of the labyrinth. From this pavilion the Emperor could look out over the six-foot walls of the alleys, a particularly lovely vista during the Yellow Flower Lantern Fes-

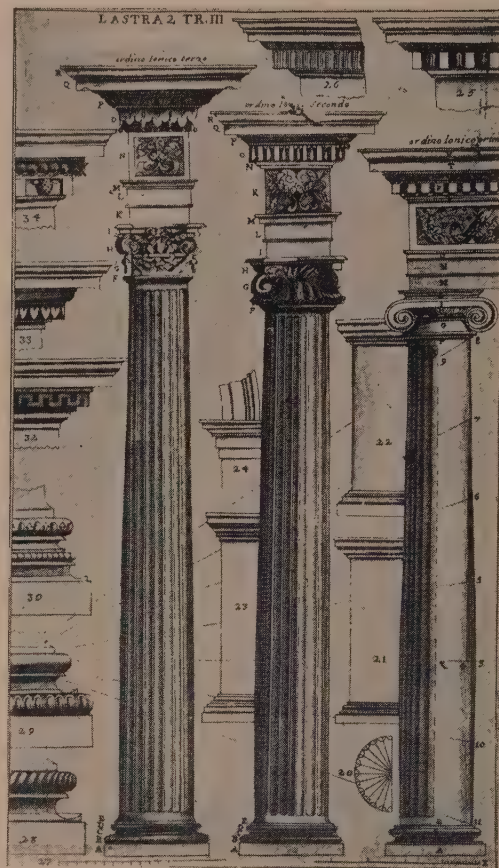


FIG. 18. — XVII Century Italian Architectural Details. (Guarini, *Disegni d'Architettura Civile et Ecclesiastica*.)

20. It was called the Machine Val Saint-Pierre. Although there are no remains of it, the authorities are in agreement that it was modeled after the hydraulic machine that supplied Versailles with water.

21. DEMORTAIN, *Op. cit.*, pls. 33, 38.

22. Pictured in XV Century manuscripts. An interesting XVI Century treatise on the labyrinth is: J. VREDMAN DE VRIES, *Hortorum Viridariorumque*, 1583, a copy of which is in Avery Library, Columbia University.

23. PERELLE, *Op. cit.*, pl. 142.

24. Letters from M. BOURGEOIS, 1786 (DELATOUR, *Op. cit.*, p. 178).

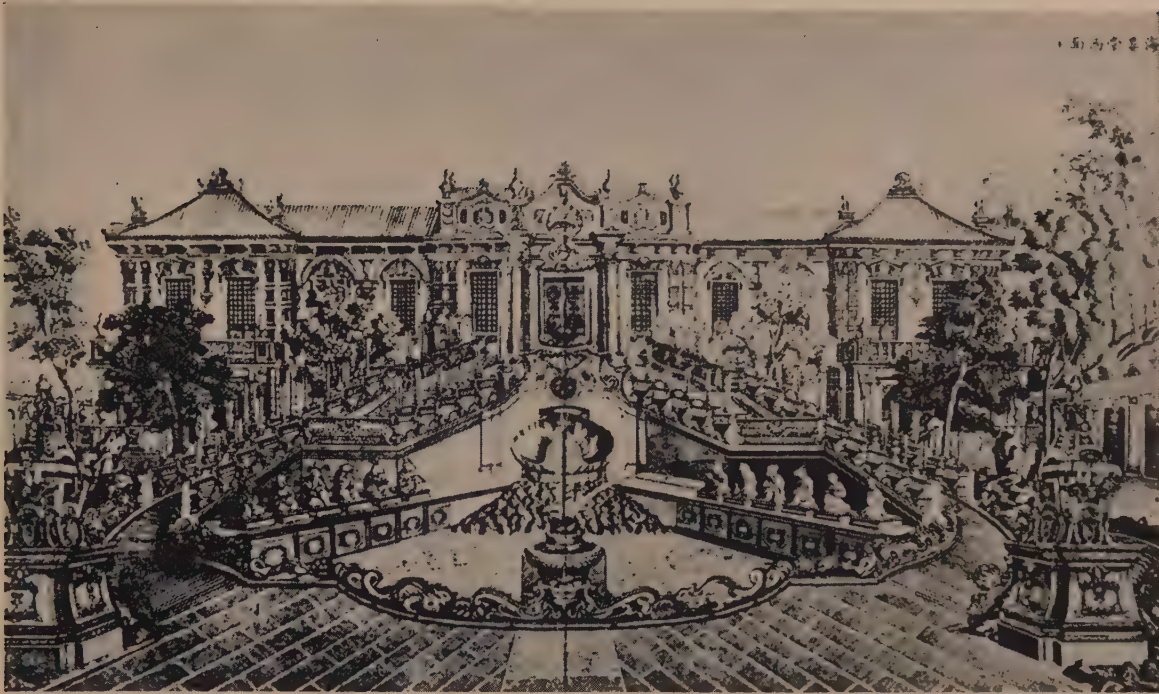


FIG. 19. — Hai Yen T'ang. — The *Perron* and the West Façade.

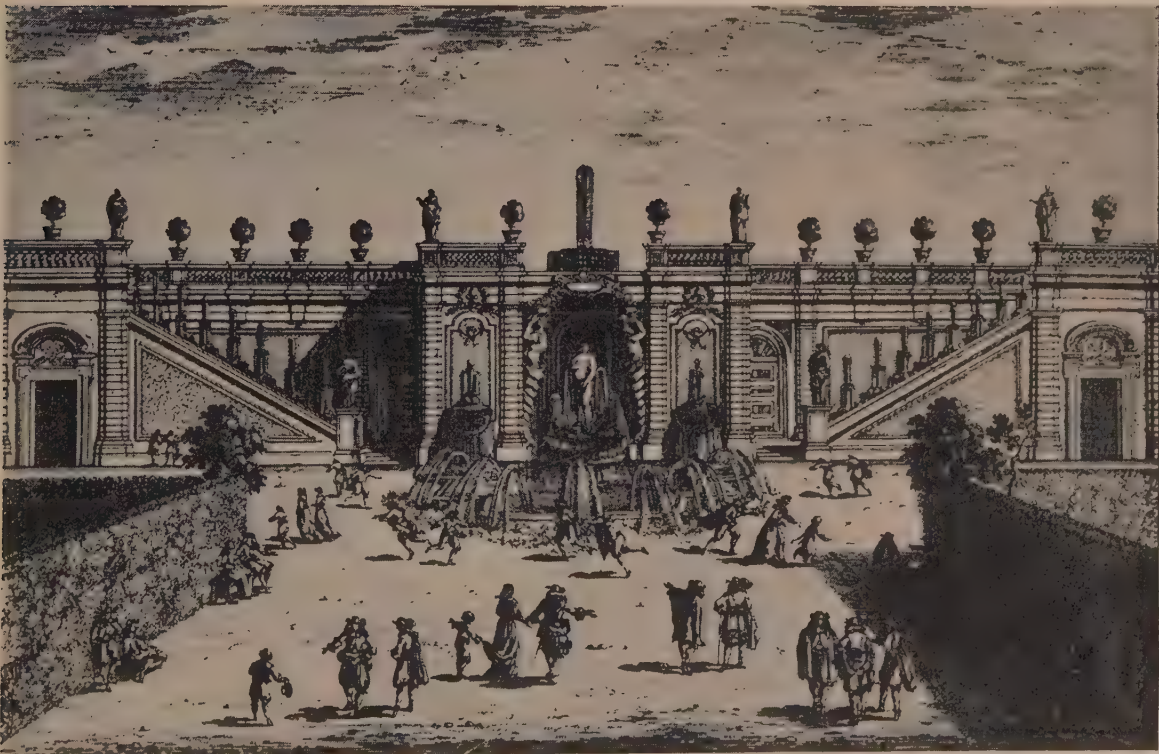


FIG. 20. — The Fountain of Venus, Villa Pamphile. (Perelle, *Veües des plus Beaux Bastimens de France*).



FIG. 21. — Elevation of a XVII Century Italian Building. (GUARINI, *Disegni d'Architettura Civile et Ecclesiastica*).

tival of mid-summer, at which time the ladies of the palace carried poles from which dangled yellow lanterns shaped like large aquatic flowers.²⁵ The lantern procession was one of the more dignified episodes of the festivities — it not being likely that the ladies conducted themselves with so much decorum and poise while the Emperor was tossing fruit and other more desirable gifts to them from the kiosk. At the upper end of the labyrinth, near the north entrance, there was a small square marble pavilion (Fig. 14); and another little building stood on the hill beyond.

The western entrance to the third enclosure was a building that had façades of totally different types. The west side of the building (Fig. 15) bore some resemblance to the Bamboo Kiosks, which originally stood between the fountain and Hsieh Ch'i Ch'ü. The building forming the entrance to the third enclosure was Yang Ch'iao Lung, the aviary, where peacocks and other rare birds with beautiful plumage were raised in brass wire cages under a roof supported by tall columns. To the right of the aviary Castiglione had painted a sailing-ship on the wall. To the left, in a little court, there was a miniature house for the caretakers of the birds.²⁶

The east façade of Yang Ch'iao Lung was a surprising example of Baroque-manner architecture (Fig. 16). An arched doorway between a pair of cascading fountains set in niches were in a concave, pilastered wall, the top of which was broken by an open balustrade and pedestaled pyramids. The intricate, swirled details showed all of the license of Borromini and his followers (Fig. 17).²⁷ The similarity between the pilaster-impost element and the designs for supports by Guarino-Guarini published in 1686 (Fig. 18)²⁸ is worth notice. The columns are divided into bases, shafts

25. ADAM, *Op. cit.*, p. 28.

26. *Ibid.*, p. 28.

27. Pointed out by M. BOURGEOIS (DELATOUR, *Op. cit.*, p. 180).

28. *Disegni d'Architettura Civile et Ecclesiastica*, Torino. A copy is in Avery Library.

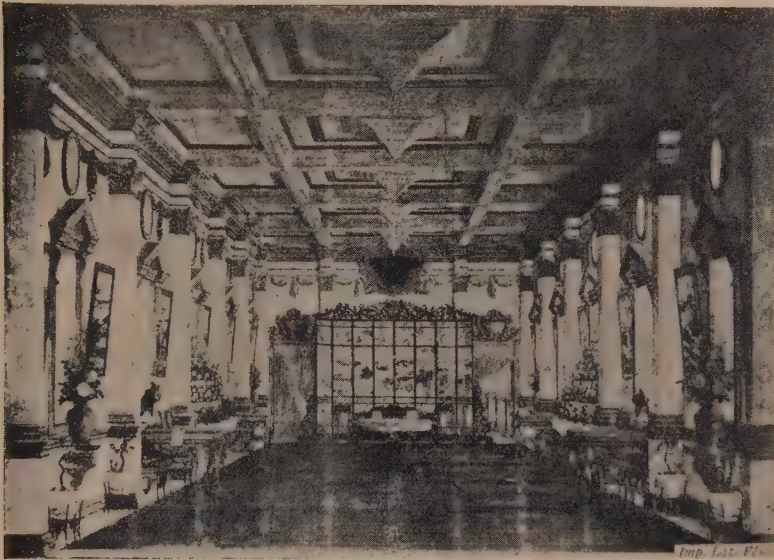


FIG. 22. — Proposed Interior in European style. — From a Painting by Castiglione.

and capitals, and the imposts into architraves, friezes and cornices; but the Classic proportions have been altered, as well as the carved motifs that have a common character. It hardly seems possible that such a typically Italian Baroque piece of architecture as the east façade of Yang Ch'iao Lung could have been built so far away from the Mediterranean area.

The principal building in the third enclosure was the second one built in the "European Palaces" group. It was called Hai Yen T'ang, the Palace of the Calm Sea, because of the large roof-terrace reservoir in the east wing. Not only was Hai Yen T'ang the largest of the "European Palaces," but to it belonged the finest fountains. The double stairway leading to the western entrance of the building embraced a pool; and this structure was the setting for an interesting display of waterworks (Fig. 19). At the apex of the grand stairway two dolphins disgorged water, which

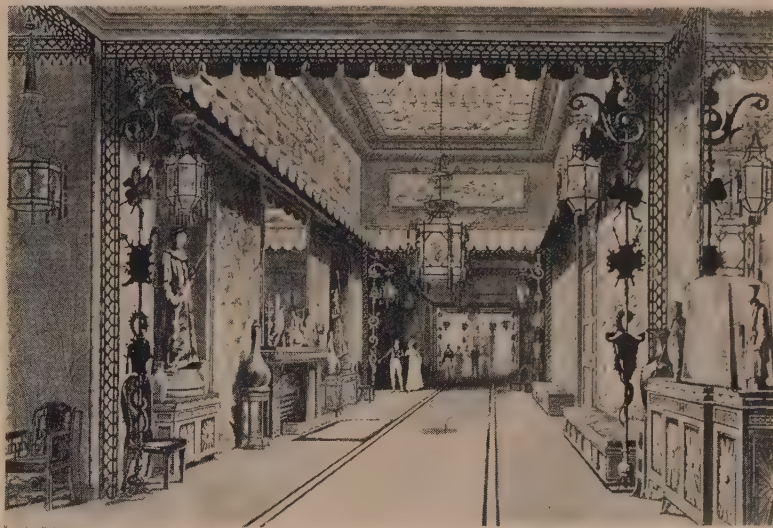


FIG. 23. — Gallery, Palace at Brighton. (BRAYLEY, *Illustrations of Her Majesty's Palace at Brighton*).

poured from one basin of the inner balustrades into the next beneath; a jet of water spouted upward from the middle of each basin. The outer balustrades were enlivened in the same manner, except that lions instead of dolphins formed the source. There was a total of fifty-four upward-spouting jets. The effect was the same as that of the jets bordering the cascade of St. Cloud, or the stairway at Versailles leading from



FIG. 24. — Hai Yen T'ang. — South Elevation of East Wing.

the Dragon Fountain to the Terrace,²⁹ or the *Arc de Triomphe* in the Versailles gardens,³⁰ or the stairway descending to the Fountain of Venus at the Italian Villa Pamphili (Fig. 20). At the base of the Hai Yen T'ang grand stairway there were twelve mounted bronze figures with animal heads representing the twelve cyclical beasts, associated by the Chinese with the divisions of time. Each one spouted water from its mouth for a two-hour period during the day, and at noon all twelve of them spouted simultaneously.³¹ These bronze figures were uprooted and deposited in the royal treasury early in the XIX Century, from which they disappeared during the troubled year of 1860.³²

The grand stairway, or *perron*, may be compared to that of the Farnese Palace at Caprarola, designed by Vignola, and built during the XVI Century,³³ even though there is no similarity between the two palace buildings, the Farnese being a pentagonal form with a circular court in the center. An elevation design by Guarino-Guarini (Fig. 21), however, suggests the façade of the Palace of the Calm Sea. The balustraded ramps and stairways have features in common. The façades are both

29. M. BOURGEOIS (DELATOUR, *Op. cit.*, pp. 181-182); PERELLE, *Op. cit.*, *Les Nouvelles Cascades de St. Cloud*, pl. 90; DEMORTAIN, *Op. cit.*, *Bassin de Neptune*, pl. 26.

30. DEMORTAIN, *Op. cit.*, pl. 27, pl. 21.

31. The rat 11-1 a. m., ox 1-3, tiger 3-5, hare 5-7, dragon 7-9, serpent 9-11, horse 11-1 p. m., goat 1-3, monkey 3-5, cock 5-7, dog 7-9, boar 9-11.

32. ADAM, *Op. cit.*, p. 31.

33. SHEPHERD AND JELlicoe, *Op. cit.*, pl. 21.

compositions of five divisions—a central pavilion with an irregular parapet, and short, recessed wings connected to end pavilions having hipped roofs. The version in China was a one-story building, one room deep; and it had a deep balcony on the front of each end pavilion.

Hai Yen T'ang housed a single long gallery, which was the Emperor's *Galerie des Glaces*. Although no picture of this interior is known to exist, there is a painting by Castiglione of a proposed "European" room, that gives some conception of how



FIG. 25. — Hai Yen T'ang. — The South Elevation. (SIRÉN, *The Imperial Palaces of Peking*).

the Hall of the Calm Sea must have been decorated (Fig. 22). This interior makes an interesting comparison with the *chinoiserie* Gallery of the Brighton Palace (Fig. 23). Both are long and narrow rooms with elaborate furniture and various decorative objects pushed back against the walls; and the walls and ceilings are divided into rectangular panels. The room designed for the Chinese Emperor is weighted with architectonic details, revealing the Italian origin of its mid-XVIII Century architect. The Brighton fantasy, on the other hand, is light and airy, the light filtering down from the tall ceiling of glass onto an early XIX Century Regency interior carried out in the Chinese taste. Although there is a marked dissimilarity due to the



FIG. 26. — Sketches of Architectural Details by Borromini.

Palace in Rome.³⁴ However, the details are Baroque (Fig. 25), being very much in the style of Borromini's characteristic manner of combining curved moldings (Fig. 26). The two pavilions on the roof sheltered pumps. The reservoir-pool between them was called the Sea of Tin from the material which lined it. Fishes were in the pool, and the roof terrace was made attractive by iron-bar trellisses for climbing vines.³⁵ Because the east mass of Hai Yen T'ang housed a reservoir, the "windows" and "doors" in the central section, like those of Hsü Shui Lou, were false. A raised circular platform for viewing the building, and two sunken octagonal basins, were on an axis parallel to the east wing, on both sides of the building, each one

solidarity of the architectural members dividing the surfaces in these rooms, there is a similarity in the total appearance due to the kindred Romantic feeling in the use of exotic furnishings.

The rear mass of Hai Yen T'ang looked extremely Italianate (Fig. 24). Broken into bays by pilasters, with small *oeils-de-boeuf* over tall hooded windows, the ends of the building projecting slightly, and a balustrade above the cornice, one is reminded of Michelangelo's late XVI Century re-modeled façade of the Senator's



FIG. 27. — Hai Yen T'ang. — Eastern Perron.

34. GIUSEPPE VASI, *Delle Magnificenze de Roma Antica e Moderna*, Rome, 1747-1761, vol. IV, pl. XLIX.

35. ADAM, *Op. cit.*, p. 31.



FIG. 28. — Fang Wai Kuan.

Hai Yen T'ang. The monumental stairway (Fig. 27) at the end of the long, narrow east wing, reminded M. Bourgeois of the stairway at Caprarola.³⁷ This is an elaboration of the stair design of the north portico of Hsieh Ch'i Ch'ü (Fig. 9).

To the northwest of the Palace of the Calm Sea there was built a little architectural gem (Fig. 28). It was called Fang Wai Kuan, the Belvedere; and it faced Chu T'ing, the Bamboo Court, when this latter building was moved into the third enclosure. Fang Wai Kuan was two full stories in height. A frontispiece to the first story was in a projecting entrance bay centered on the south façade. Two curved exterior stairways led up to the second floor entrances at either end of the building. The doors and the steps were of bronze.³⁸ The exquisite proportions of the Ch'ien Lung Belvedere remind one of the central pavilion of the garden façade

opposite a doorway. Within the eight-sided basins were *singeries*, the bronze monkeys beneath a parasol, or a metal tree sprinkling water reminiscent of Le Marais d'Eau, a similar motif at Versailles.³⁶ The sole preserved architectural draught by Castiglione (Fig. 2) is of the connecting link between the east and west wings of

FIG. 29. — The Belvedere, Vienna. (PINDER, *Deutscher Barock*).

36. PERELLE, *Op. cit.*, pl. 136. The tree-fountain had been made at the suggestion of Mme. de Montespan; it was removed in 1705. An early tree-fountain in the Orient had belonged to Mangu Khan (d. 1259). Cf. LEONARDO OLSCHKI, *Guillaume Boucher*, Baltimore, 1946, pl. 3, pp. 45-106.

37. DELATOUR, *Op. cit.*, p. 183.

38. ADAM, *Op. cit.*, p. 29.



FIG. 30. — Stairway in the Schloss Mirabell, Salzburg.
(PINDER, *Deutscher Barock*).

come to Vienna from Genoa in 1697, at the age of nineteen. The peculiar balustrades bordering the walks, bridges, and stairways of Fang Wai Kuan also are in the Hildebrandt manner, similar to the Baroque work in Schloss Mirabell in Salzburg, where this unusual design approached perfection (Fig. 30).

Two architectural embellishments lying on the main axis of the third enclosure near to Fang Wai Kuan deserve attention. The first (extreme left, Fig. 28) was an octagonal, pilastered kiosk, standing on a platform between two bridges that crossed a reverse bend in the canal that meandered in



FIG. 31. — Kuan Shui Fa.

of the Belvedere built in 1716 for Prince Eugène of Savoy in Vienna (Fig. 29), so much so, that it seems more than coincidence that their names should have been identical. There is even a similar feeling in the treatment of the roofs, the Belvedere in China having substituted a higher second story with a deeper entablature for the balustrade at the base of the roof. Like the other Yüan Ming Yüan buildings, the principal level was the upper one. Since Prince Eugène of Savoy was French (although at times in disfavor at court)³⁹ it is not impossible for an engraved view of his residence to have been among those sent to China by the French monarch.⁴⁰ The Viennese Belvedere was designed by Lucas von Hildebrandt (like Castiglione an Italian by birth), who had

39. He was the fifth son of Prince Eugène Maurice of Savoy-Sarignano, Count of Soissons, and of Olympia Nancini, niece of Cardinal Mazarin.

40. Also, the central mass of Hsieh Ch'i Ch'ü, the first of the "European Palaces," bears some resemblance to the Viennese Belvedere (compare Fig. 3).

front of the little Belvedere. Except for a few Chinese panels and up-turned ridge tiles, the kiosk might be taken for a typical French garden pavilion, such as those at the Fontaine des Dômes at Versailles.⁴¹ The second decorative architectural piece was a balustraded, polygonal raised stage with straight flights of steps at the west and east sides (Fig. 28,

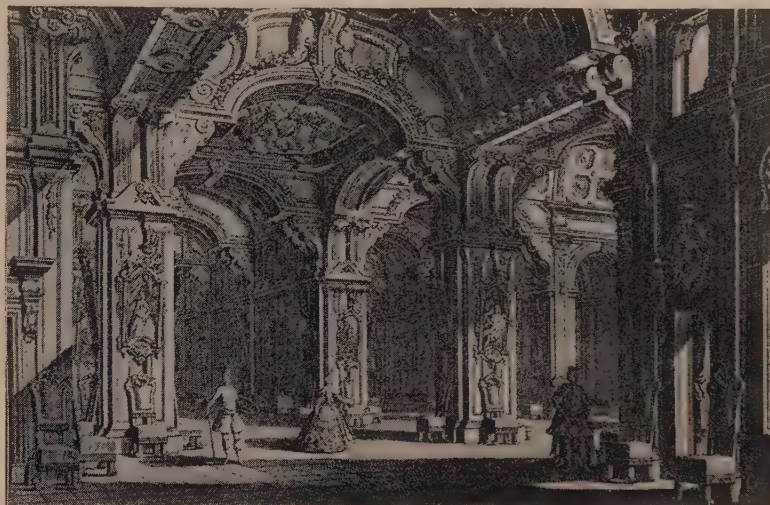


FIG. 33. — Theatrical Design by Guiseppi Bibiena, Dresden, 1719.
(MAYOR, *The Bibiena Family*).



FIG. 32. — Kuan Shui Fa. — The East Arch in 1880.

throne dais having a masonry cyclorama in which were five tall panels with panoply of arms designs in relief, capped with pinnacles, and flanked with curious pyramids

extreme right), a convenient stand from which the Emperor could turn to the northwest to gaze at the Belvedere, or to the southwest to gaze at the Bamboo Court, or directly east to admire the fountains of the *perron* of Hai Yen T'ang.

That the Ch'ien Lung Emperor was fond of his little observatories is evident by the number of them built at Yüan Ming Yüan — the Bridge of Perspective, the kiosk in the labyrinth, the platforms to either side of the east wing of the Palace of the Calm Sea, and the one directly in front of the western stairway, to repeat those already mentioned. The most elaborate of the observatories was the marble mosaic

41. DEMORTAIN, *Op. cit.*, pl. 20.

(Fig. 31). Called Kuan Shui Fa (Observatory of the Water Display), the throne dais faced the wonderful fountains in the center of the third enclosure. Kuan Shui Fa was a fitting background for the mighty lord of a mighty empire, for those times when he chose the simple pleasure of watching his fountains. The south wall of the third enclosure was behind the Emperor seated on his throne, and screen hedges curved at either side. A monumental stone gateway was in each of these hedges, and the gateways were magnificent specimens of Baroque architecture (Fig. 32). Two thick rectangular piers, capped with cornices having a deep profile, above which bold curved moldings ending in volutes enclosed a massive superstructure richly encrusted, are elements reminiscent of early XVIII Century Bibiena theatrical design forms (Fig. 33). Herein lies an additional significance: the entire European group was one great theatrical setting out-of-doors, in which the Emperor both enacted the main role, and simultaneously witnessed the spectacle. In the enclosure wall, behind each of the gateways, there were doorways flanked by rusticated pilasters supporting imposts and broken pediments. The carved keystones to the archivolts spanning the overdoor lunettes gave these little doorways their name, Kou T'ou Men, the Dog-headed Doors.⁴²

From his throne on Kuan Shui Fa, the Emperor beheld three groups of fountains (Fig. 34). The first two were similar. Located to the left and right, each featured a huge pyramid resembling a pagoda, with water spouting from the apex and pouring down the various horizontal courses into the pools at their bases. The structures were encircled by a ring of jets. The pagoda-fountain was not unknown in Europe; a version appeared in Mrs. [John Claudius] Loudoun's *Cottage, Farm and Villa Architecture*, published in London in 1857,⁴³ in which water gushed from the corners of each of its four platforms. A bit of European gardening was represented in the green areas between the fountains and the Emperor's dais, in the form of a little parterre work at the foot of two tall topiaries. Each topiary consisted of a slender trunk having the foliage trimmed into regularly spaced tufts—the effect being that of a primitive thatched pagoda. The roar of the water spouting from the pagoda-fountains was deafening, drowning out the sound of the human voice.⁴⁴

Directly opposite the Emperor's throne, in the third pool, stood a bronze stag attacked by ten bronze dogs. Water spurted from the stag's horns and from the canines' mouths, the latter device resembling the fountains of the cyclical beasts at Hai Yen T'ang, or the birds and sheep at Hsieh Ch'i Ch'ü, but probably derived from the engraving of the *Fontaine du Point du Jour* at Versailles, in which the righthand group is that of a bloodhound standing guard over a stag, water issuing

42. ADAM, *Op. cit.*, p. 35, ill. following pl. 16.

43. P. 786. *Chinoiserie* pavilions resembling the Bamboo Court also appear in this volume, pp. 785-787.

44. ADAM, *Op. cit.*, p. 34.



FIG. 34. — Ta Shui Fa. — View from the Kuan Shui Fa.



FIG. 35. — Yüan Ying Kuan.

from the mouths of both.⁴⁵ A stone screen formed the background to the Ta Shui Fa stag and hounds group, and it is the proscenium to an elevated esplanade attained by means of double curved ramps to either side of the pool.

The building facing the fountains on the elevated esplanade (built over a water storage tank) was not represented in the Ta Shui Fa view, but in a separate print (Fig. 35). The building was called Yüan Ying Kuan, the Observatory of the Distant Lakes. Pavilions at either end created a little entrance court. A clock was over the frontispiece that was guarded by crouching stone lions. The details of this building departed from the Classic idiom more than those of any of



FIG. 37. — The Gazebo.

the earlier constructions. Yüan Ying Kuan was built in 1767 for exhibiting the Gobelin tapestries sent from the French court.⁴⁶ The U-shaped interior was seventy feet from east to west; and when M. Bourgeois visited it in 1786, it was so filled with bejeweled machines of exquisite workmanship, that it was difficult to pass through the room.⁴⁷



FIG. 36. — The Triumphal Arch to the West of the Mount.

A triumphal arch spanned the main path to the east of the Great Fountains (Fig. 36). It was built of brick and enameled tile.⁴⁸ Pilasters divided the flat wall into three bays. An opening was in each bay, the center one arcuated. Disregarding the pierced parapet, the architecture

45. DEMORTAIN, *Op. cit.*, pl. 12. DR. GEORGE LOEHR advances the interesting theory that the stag and hound motif at Yüan Ming Yüan came from the ancient Classic theme of Diana, the nude goddess omitted by mutual consent of the Emperor and the Jesuit, so that only her animal retinue remained.

46. DELATOUR, *Op. cit.*, p. 165.

47. *Ibid.*, p. 165.

48. ADAM, *Op. cit.*, p. 35.

of the triumphal arch was simpler than that of its neighboring structures, M. Bourgeois comparing it to the good taste of the ancient architecture of Athens or Corinth.⁴⁹

The triumphal arch was the entrance to the mount, the Hsien Fa Shan, or Mountain of the Perspective. A system of concentric ramps led to the summit, on which was built an octagonal kiosk with carved ridge tiles (Fig. 37). Ch'ien Lung ascended the ramps on horseback to enjoy the view from the kiosk.⁵⁰

A second triumphal arch formed the entrance to the last section of the third enclosure of the Yüan Ming Yüan "European Palaces" group. This gateway, to the east of the mount, was a more Baroque specimen than the west gateway, having undulating walls enclosing lodges to either side of the central arch—a pyramidal



FIG. 38. — The Triumphal Arch to the East of the Mount.

dome roofing each lodge—and a curving cornice that made a wide gable over the arch (Fig. 38). An ornamental sculptured group was in the center.

A theatre at the east end of a large pool terminated the main axis of the third enclosure (Fig. 39). A pair of rusticated arches framed the scene; and stone walls to support the backdrop and five wings to either side were built on a slight incline for an illusion of distance. Castiglione and several assistants executed ten sets of scenery in oils in 1760. The paintings represented views in the city of Aksou, Turkestan; they were executed for the purpose of counteracting the nostalgia of one of the Emperor's

49. DELATOUR, *Op. cit.*, p. 184.

50. ADAM, *Op. cit.*, p. 35.

favorites, who had come from that city.⁵¹ The theatre was known as Hu Tung Hsien Fa Hua, the Perspective Painting to the East of the Pool. The scheme was similar to contemporary European outdoor theatres,⁵² only the latter would have favored greenery to painted realism.

The "European Palaces" of Yüan Ming Yüan being non-utilitarian, the Ch'ien Lung successors did not accord them the same upkeep as the third great Ch'ing emperor. The hydraulic machine had already broken down during the lifetime of the Emperor;⁵³ and it has been noted that the bronze figures of Hai Yen T'ang were removed shortly afterwards, and deposited in the treasury. The final devastating blow came in October of 1860, when the British, as "the best mode of expiation," claiming that some of their Parlementaries had been mistreated while prisoners of the Chinese, plundered and shamefully burned the numerous buildings of the Summer Palace.⁵⁴ The charred, hollow walls stood for several decades in mute testimony of this barbarous deed (Fig. 40); and then the native peasantry, realizing the value of the ruins as quarries, began to loosen and carry away the bricks and marble blocks. There has been little left of the XVIII Century buildings since the 1920's, and therefore little hope of restoration. One European ruler conceived reproducing the "European Palaces" in his own country. The mad Count Ludwig II wanted to build a facsimile of Yüan Ming Yüan in Bavaria;⁵⁵ but he was forced, for economic reasons, to content himself with his late XIX Century copy of the Château de Versailles by way of Romantic architecture. At the present time, all that remains of the "Euro-peanoiserie" architecture in China are some foundation ruins, and several sets of pictures—some photographs taken in 1880, while many of the walls were still intact (Figs. 17, 32, 40), six contemporary paintings, a few plans and other miscellaneous drawings,⁵⁶ and twenty engraved views ordered by the Emperor in 1786 (Figs. 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 24, 27, 28, 31, 34, 35, 36, 38 and 39).

The "European Palaces" of Yüan Ming Yüan represented a variety of types of western architecture: small palaces, bridges, villas, kiosks, reservoir buildings, gateways, a labyrinth, triumphal arches, a belvedere, an assortment of fountains, screen walls, mounts with gazebos, and an outdoor theatre. *Chinoiserie* architecture in Europe, although spread out over a vast area, and built during a two-hundred year period, did not surpass this list in its selection of Chinese types.

51. *Ibid.*, pp. 18, 19, 36.

52. Such as the late XVII Century Theatre of the Villa Gori (SHEPHERD AND JELlicoe, *Op. cit.*, pls. 74, 76c), or the project for the new Trianon garden (Le ROUGE, *Op. cit.*, 6e cahier, p. 23).

53. M. BOURGEOIS wrote in 1786 that, after the machinery ceased to function, great numbers of people were employed to carry water to fill the huge tanks, a process requiring two days, that the fountains would be flowing when the Emperor came to inspect them.

54. DEMETRIUS CLARK BOULGER, *The History of China*, 1898, vol. II, pp. 346-347.

55. HENRI CORDIER, *La Chine en France au XVIIIe Siècle*, Paris, 1910, pp. 83-84.

56. Nineteen sketches of one of the buildings is said to be in the Cabinet des Estampes of the Bibliothèque Nationale (CORDIER, *Op. cit.*, p. 83). The six paintings mentioned, and the twenty engravings are those described by M. BOURGEOIS in his letters to M. DELATOUR (DELATOUR, *Op. cit.*, Ch. V, section II). See also footnote 6.



FIG. 39. — Hu Tung Hsien Fa Hua.

M. Bourgeois referred to the style of the Ch'ien Lung buildings as "Italo-Gothico-Chinois." He saw in them the Italian style of the end of the XVII Century and beginning of the XVIII—that of Borromini, Guarini, Bibiena—in which the Classic orders were rendered "ugly and tormented." The miscarriage of proportions and contortion of forms seemed to him expressly Gothic. And the strictly Chinese element was that of over-ornamentation, "which," he said, "has nothing in common with that which one sees in Europe."⁵⁷ His analysis is hardly fair; and it is not consistent, inasmuch as the "contortion of forms" and the "over-ornamentation," which he refers to as "Gothic" and "Chinese," are certainly Italian Baroque traits. The comparisons of the buildings of the first enclosure with French buildings, most of the architecture of the third enclosure with Italian specimens, and of the Yüan Ming Yüan Belvedere with the Viennese Belvedere, suggests a geographic scope of inspiration more impressive than "Italo-Gothico-Chinois," and, by analysis, nearer to the truth.

Thus, Castiglione's work was not limited to the architectural style or styles of a single country; and it would require not only *chinoiserie* architecture (that drew inspiration mostly from buildings in a small area in the south of China, Macao, near Canton, being the one Chinese port open to foreigners), but all Romantic architecture of Oriental inspiration in Europe to match that built in the three small enclosures in the northeast corner of Yüan Ming Yüan, in so far as variety of architectural style is concerned.

57. DELATOUR, *Op. cit.*, pp. 186-187.

The loss of the Ch'ien Lung "European Palaces," therefore, would be about equal to the loss of such European buildings as Sezincote (the small English "Moorish" villa that was the forerunner to the Brighton remodeling), the "Japanese House" in the Sans Souci Park at Potsdam (the fanciful, round "Monkey Hall" of Frederick the Great), the short-lived Trianon de Porcelaine at Versailles, and about a dozen other buildings of the same calibre, with garden settings worthy of the architecture.



FIG. 40. — Hsieh Ch'i Ch'ü — Ruins in 1880.

CLAY LANCASTER.





LA SAINTE BARBE DE JEAN VAN EYCK

DÉTAILS CONCERNANT L'HISTOIRE DU TABLEAU*

PARMI les trésors réunis au début du XIX^e siècle par le chevalier Florent van Ertborn, dont la collection forme le noyau du Musée d'Anvers, l'un des joyaux est certainement la petite *Sainte Barbe* de Jean van Eyck, 0,322 x 0,186 (Fig. 2). Cette grisaille, d'une douceur exquise, n'est pas une simple préparation dessinée au pinceau. C'est une œuvre achevée et il est probable que la couleur bleue — visible non seulement dans le ciel mais

aussi, de temps à autre, dans l'architecture et le paysage — est une ajoute postérieure. L'exécution prodigieuse révèle, par excellence, des qualités de coloriste : les formes ne sont pas limitées par des contours, mais enveloppées dans l'atmosphère lumineuse. Tandis que le visage est modelé par des ombres légères, le front de la sainte concentre la lumière et des valeurs subtiles animent toute la composition. Plusieurs procédés se combinent pour réaliser cette étonnante perfection : traits délicats, touches menues ou couleur très diluée. Cette couleur comporte au moins deux tons, l'un sépia, et l'autre, plus ocre, une sorte d'or très pale qui

* Nous tenons à exprimer notre très vive reconnaissance à M. A. J. DELEN, Conservateur en chef du Musée d'Anvers ; il nous a non seulement facilité l'examen du tableau, mais encore aidé de ses précieux conseils.

donne la note dominante au tableau. Malgré l'aspect très délicat de l'ensemble, on notera quelques accents massés dans la chevelure et la partie droite du vêtement; ils trouvent un écho dans l'architecture, les petites figures du fond et le paysage,

ture peut être établie grâce à une série de documents que nous voudrions présenter en faisant état de quelques renseignements peu connus puisés dans le journal et la correspondance des frères Sulpiz et Melchior Boisserée, dont le rôle fut si important pour la réhabilitation des primitifs flamands.¹

Voici d'abord les données sur lesquelles s'appuient toutes les recherches. L'attribution est indiscutable puisque le cadre, de teinte rouge foncé, marbré de noir, qui fait corps avec le panneau, porte l'inscription: *Johes de Eyck me fecit 1437*. Il est probable que c'est bien la même œuvre que Karel van Mander signale en 1604 pour l'avoir vue dans la maison de son maître Lucas de Heere: "Un tout petit portrait d'une femme avec un fond de paysage, simplement en grisaille et pourtant exceptionnellement joli et rare."²

Dans l'édition de Van Mander de 1764, une note, ajoutée par l'éditeur de Jongh, donne la description détaillée du tableau appartenant au célèbre imprimeur de Haarlem, Jean Enschedé. Ce renseignement est confirmé par la gravure de 1769, exécutée par Corneil van Noorde, et aussi par une mention manuscrite au revers du tableau, portant la signature du graveur Ploos van Amstel. Ce dernier a fait l'acquisition de l'œuvre après le décès de Enschedé à la vente du 30 mai 1786. Achetée en 1800 par Oyen, pour 35 florins 10 cents, la *Sainte Barbe* sera vendue en 1826 au chevalier van Ertborn;³



FIG. 1. — Sainte Barbe, Gravure, 1769 (d'après le tableau par Jean van Eyck, voir Fig. 2). — Cabinet des Estampes, Bruxelles.

soulignés de petits traits ou de taches minuscules d'une valeur plus foncée. Seul Jean van Eyck pouvait réaliser une œuvre aussi complète, merveille de sentiment et de poésie.

Par un hasard heureux, l'histoire de cette pein-

1. SULPIZ BOISSERÉE, Stuttgart, 1862; Ed. FIRMENICH - RICHARTZ, *Die Brüder Boisserée*, Iena, 1916.

2. K. VAN MANDER, *Het Schilderboek*, Harlem, Ed. HYMANS, 1604, p. 40.

3. J. WEALE ET BROCKWELL, *The Van Eycks and their Art*, New York, 1912, p. 129; A. CORNETTE, *Een Antw. Mæcen Ridder Florent v. Ertborn*, Anvers, 1938.



FIG. 2. — JEAN VAN EYCK. — Sainte Barbe. — Musée des Beaux-Arts, Anvers, Belgique.

elle figurera dans cette magnifique collection, conservée alors à Utrecht, et léguée par la suite au Musée d'Anvers.

Que peut-on ajouter à ces généralités? Il n'est pas inutile de signaler plusieurs reproductions du petit chef-d'œuvre. La principale est la gravure de Corneil van Noorde exécutée pour Enschedé; elle comportait une couverture avec dédicace: "Aux amateurs de l'art du dessin et de la peinture." Dans le texte, on peut lire: "Ayant été plusieurs fois sollicité par différents amateurs et connaisseurs de faire reproduire ce témoignage vivant de la découverte de la peinture à l'huile et, plus spécialement, par mon ami le graveur Cornelis Ploos van Amstel Jacob Cornelisz. . . ." ⁴ Cette gravure, aujourd'hui fort rare, est une reproduction médiocre, précise et sèche, n'ayant qu'une valeur documentaire. Pourtant, l'exemplaire exposé à Bruges avait trompé plus d'un visiteur. Le grand historien Jules Michelet en fait mention au tome V de son *Histoire de France* (1841), le prenant pour un original: "Le dessin du Musée de Bruges est signé: *Johes de Eyck me fecit, 1437*. Il a écrit *de* et non *van*. C'est donc à tort qu'on l'appelle Van Eyck, ou Jean de Bruges." ⁵

En 1822, Waagen qui signale l'existence du tableau et de la gravure, ignore où se trouvent l'un et l'autre. ⁶

4. VOIR: N. G. VAN HUFFEL, *Cornelis Ploos van Amstel Jacob Corneliszoon*, Utrecht, 1921, p. 48. Acceptons cette opinion traditionnelle d'une peinture à l'huile. En tout cas, une couleur très fluide sur un fond admirablement préparé et poli comme de l'ivoire. La couleur bleue, très mince également, dans le ciel est employée en retouches opaques à l'étage supérieur de l'architecture. Quelques traits foncés, à la plume, soulignant le côté droit de la tour, semblent une ajoute tardive.

5. K. VOLL, *Die Werke des Johannes van Eyck*, Strasbourg, 1900, note 18, signale l'exemplaire à l'Académie de Bruges, comme une mauvaise copie, et celui de Lille, comme une copie tardive. FIRMENICH-RICHARTZ, *Op. cit.*, p. 510, parle d'une ancienne copie au Musée de Bruges. Le catalogue du Musée d'Anvers de 1905 (ed. française) signale, p. 91, une redite au Musée de Bruges. Signalons encore un article important: A. H., *Au Musée de Bruges*, dans: "La Petite Revue Illustrée de l'Art et de l'Archéologie en Flandre," 15 mars 1901, p. 33. Pour lever tous les doutes, nous avons eu recours à deux personnalités particulièrement qualifiées, M. RECKELBUS, Conservateur du Musée de Bruges, et M. MAUROIS, Conservateur du Musée de Lille. Tous deux ont la conviction qu'il s'agit d'anciennes gravures.

6. G. F. WAAGEN, *Ueber Hubert und Jan van Eyck*, Breslau, 1822, p. 204.

En 1823, simultanément dans le "Messager des Sciences," publié à Gand, et dans l'ouvrage monumental de Seroux d'Agincourt ⁷ paraissent des reproductions tout à fait défigurées et presque méconnaissables.

Raison de plus pour souligner la qualité d'une grande photographie de Edmond Fierlandts faisant partie d'un choix d'œuvres du Musée d'Anvers, publié sans date à Bruxelles, Leipzig et Gand (entre 1855 et 1859). Ces photographies, d'une qualité exceptionnelle pour l'époque, étaient très admirées. "On ne peut se faire une idée de la magnificence de ces épreuves qui font revivre, avec un effrayant aspect de vérité, les œuvres de ces vieux génies vers lesquels nous revenons sans nous en apercevoir. Les épreuves, ainsi obtenues sont aussi pures, aussi exactes, aussi parfaitement semblables aux modèles, que, parfois, on s'illusionne en les contemplant au point de croire que l'on a affaire aux originaux." ⁸ Un texte de W. Thoré Bürger accompagne la reproduction de la *Sainte Barbe*; ce remarquable connaisseur souligne avec enthousiasme les qualités exceptionnelles de l'original: "Le Musée d'Anvers a le bonheur de posséder une petite pièce incomparable, un dessin exquis, à la plume et au pinceau, sur un fond légèrement teinté, la *Sainte Barbe*. . . . Quelle finesse dans les détails de l'architecture, dans les lointains du paysage, dans le dessin des figurines éparses aux derniers plans! Quelle grandeur naïve dans la sainte chastement drapée d'une longue robe à plis anguleux!"

Quant aux indications trouvées dans les papiers personnels de Sulpiz Boisserée, elles n'ont, semble-t-il, jamais été signalées; l'intérêt manifesté à trois reprises par l'amateur allemand pour une œuvre qu'il convoite, ne manque pas d'une certaine saveur.

La première citation empruntée à une lettre du jeune Sulpiz adressée à son frère Melchior, est significative parce que la scène — ou plutôt la coulisse — est occupée par la grande figure de Goethe, alors âgé exactement de soixante-six ans. En effet,

7. J. B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les Monuments Depuis sa Décadence au IV^e jusqu'à son Renouveau au XVI^e*, Paris, 1823, pl. CLXIV.

8. Ces photographies avaient été présentées à la classe des beaux-arts de l'Académie de Bruxelles le 3 février 1859. WAAGEN, en Allemagne, et LASTEYRIE, en France, en font grand éloge. On admire la fidélité scrupuleuse de la reproduction qui parvient à rendre la valeur relative des tons de l'original et même la vérité harmonique. Voir le "Journal des Beaux-Arts" publié à Bruxelles, 1859, p. 23.

c'est à l'occasion de l'anniversaire du grand homme, le 28 août 1815, tandis que les convives fêtent joyeusement le jubilaire, que son jeune ami lui ménage une surprise. Écoutons-le: "Je déposai la *Sainte Barbe* de van Eyck dans la chambre à coucher de Goethe après avoir en dessous dissimulé mes vers; à gauche du petit tableau, je plaçai une belle branche de chêne, à droite un grand laurier et à l'endroit où les deux se croisaient, une branche de trèfle, ce qui faisait un agréable ensemble." Il s'agit d'une gravure acquise chez un marchand. En effet, à la date du 27 août, Sulpiz note dans son Journal, au tome II: "Je trouvai encore chez Silberberg la gravure de van Eyck que j'avais vue chez lui il y a sept ans." Tout porte à croire qu'il s'agit bien de la gravure de Corneil van Noorde.⁹ C'est la toute première fois que la petite sainte est reconnue comme Sainte Barbe; avant cela on la qualifie de sainte patronne, ou encore de Sainte Agnes. Waagen y verra une Sainte Ursule.¹⁰

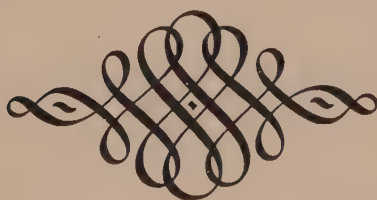
En 1818, lors d'un voyage aux Pays-Bas, Sulpiz signale dans son Journal (tome IV) le tableau qui se trouvait alors dans la Collection Oyen: "Janvier 1818. . . . Description de la *Sainte Barbe* de Van

Eyck. . . . Ce n'est qu'une préparation avec un trait brun, donc une œuvre inachevée bien qu'elle ait été conçue pour être terminée."

Puis, c'est une note de Sulpiz datée d'Anvers, le 26 août 1841: "J'ai vu ici la Collection von Ertborn exposée à l'Académie; elle comporte pas mal de camelotte, comme Schlegel avait l'habitude de dire, mais aussi beaucoup de bon, de remarquable et d'instructif. Le petit tableau de la *Sainte Barbe, à la Tour* de Jean van Eyck est vraiment un petit tableau préparé pour être colorié; il a déjà commencé à étendre le bleu dans le ciel. La finesse et la légèreté de ce dessin tracé au pinceau sont incroyables."¹¹

Ces quelques indications, toutes antérieures à 1860, montrent combien l'œuvre de Jean van Eyck s'imposait à l'attention à une époque où la curiosité pour les "primitifs" n'était pas encore très répandue. À part les œuvres célèbres, comme le retable de l'*Agneau Mystique* ou la *Madone du Chanoine van der Paele*, il n'y a pas d'exemple d'un chef-d'œuvre de van Eyck ayant joui d'une telle popularité. Ce fait ne peut que confirmer notre admiration pour un tableau précieux entre tous.

S. SULZBERGER.



9. FIRMENICH-RICHARTZ, *Op. cit.*, p. 410, suppose qu'il s'agit d'une lithographie de Strixner mais c'est, probablement, une erreur.

10. G. F. WAAGEN, *Manuel de l'Histoire de la Peinture*, Bruxelles, Leipzig, Gand, 1863, T. I., p. 105.

11. SULPIZ BOISSERÉE, *Op. cit.*, pp. 509 et 801.

B I B L I O G R A P H Y

BERNARD BERENSON.—*Aesthetics and History in the Visual Arts*.—New York, Pantheon Books Inc., 1948, 8¼ x 5½, 260 pp., 24 pls. \$4.00.

Those who have been privileged to go to the Villa of I Tatti near Settignano or to the Casa al Dono near Valombrosa and to listen to BERNARD BERENSON talk have come in contact with one of the most brilliant and civilized minds of the XX Century. They will remember his way of irradiating a subject in a sudden beam of intuition, or his method of exploding any cant or nonsense with the pyrotechnics of his wit, or his subtle handling of a new idea with many elaborations of its theme until the whole is summed up in an aphorism like an exquisitely wrought coda to a musical composition. Such conversation is a work of the most delicate artistry. But like the improvisations of a great musician, talk of this kind is as evanescent as its sound—that is, unless a BOSWELL or an ECKERMANN is on hand to provide a transcription. MR. BERENSON has had several close friends who might profitably have played this role, but so far as I know they have failed him.

Instead, nothing or next to nothing would have been saved of this expenditure of genius had it not been for the arrival of a most unintentional collaborator, Adolf Hitler. The invasion of Italy by the German Fuehrer forced MR. BERENSON to take refuge in a closet—literally a closet, where he lay hidden for many weeks; and it was during this period of hiding, both the weeks in the closet and the months and years when less confined, though not wholly free, that the present book, *Aesthetics and History*, and the longer work to which it is an introduction, *Decline and Recovery in the Figure Arts*, took shape.

Both books were, to be sure, in the process of creation for more than two decades; but if the war had not damned up the stream of friends who were carrying

away particle after particle of MR. BERENSON's wit and wisdom, which like fertile alluvium was useful for their own gardens, all might have been dissipated in generous and unending talk. In that case an exegesis of the four essays on the Italian schools of painting published between 1894 and 1907, and of innumerable scholarly and specialized publications would have been necessary to uncover the aesthetic basis of MR. BERENSON's approach to the history of art.

An industrious laborer, however, could have quarried out the elements of *Aesthetics and History* from all these works. For MR. BERENSON has remained faithful to his earliest intuitions; and even the present essay, which the author modestly claims to be no more than "... the cross section, as it were, of a mind that for half a century and more has been dwelling upon art problems of many kinds, not only historical but aesthetic; endeavouring to the utmost of its limitations to discover along which of various uncertain paths one may hit upon a road leading to the goal"—even this book is, in spite of its discursiveness, remarkably consistent.

The casual reader, nevertheless, may be confused by MR. BERENSON's unsystematic and desultory approach. My advice, then, is not to read the whole of *Aesthetics and History* at one time, but to return to it intermittently, as though it were a series of conversations to be resumed sporadically on the topic of the supreme significance of art. For this brilliant book is really the soliloquy of a great connoisseur on why certain beautiful objects have had for him a deep and exhilarating meaning.

In this role of soliloquist the author draws for the reader at the outset his intellectual self-portrait, "I am one of those lovers of sounds and sights of whom PLATO in the *Republic* (476, B) speaks with pity, who 'delight in beautiful tones and colours and shapes and in every-

thing that art fashions out of these, but their thought is incapable of apprehending and taking delight in the nature of the beautiful in itself.' He would call me a *philodoxos* and not a philosopher (*ibid.* 480, E) and I should not be angry, 'for to be angry with truth is not lawful.'"

MR. BERENSON, moreover, believes that "The critic and historian of the work of art, partaking of both the artist's and the scholar's activities, should start with being as intuitive toward it, enjoying it as spontaneously, and with as little deliberation, as its creator who first conceived it. After which only is he called upon to analyze and interpret, to trace and account for its effects, moral and cultural as well as artistic."

The outstanding value of MR. BERENSON as a critic is, in fact, his constant self-analysis, the way his criticism is based on observation, on actual experience when looking at great works of art. He describes for example how, "For years I had been inquiring, excavating, dredging my inner self, and searching in my conscious experience for a satisfying test. I needed a test to apply to the artifacts that I thought I admired but could not hypnotize or habituate myself to enjoy with complete abandon, while the worm of doubt kept gnawing at the felicity of the ideal paradise. Then one morning as I was gazing at the leafy scrolls carved on the door jambs of S. Pietro outside Spoleto, suddenly stem, tendril, and foliage became alive, and in becoming alive, made me feel as if I had emerged into the light after long groping in the darkness of an initiation. I felt as one illumined, and beheld a world where every outline, every edge, and every surface was in a living relation to me and not, as hitherto, in a merely cognitive one. Since that morning, nothing visible has been indifferent or even dull. Everywhere I feel the ideated pulsation of vitality, I mean energy and radiance, as if it all served to enhance my own functioning. In nature nothing is dead for me, although some things are more alive than others. . . ."

"The revelation that came to me while looking at the façade of a church at Spoleto fifty years ago did various things for me.

"In the 'first place, it emancipated me from the need of art, for I had become my own artist, as it were, and saw in terms of art."

Then to explain what he means by this transformation of the connoisseur into the artist, MR. BERENSON recounts an experience which he had in the Freer Collection while it was still in Mr. Freer's house in Detroit. "I had been looking for hours at Chinese pictures of trees in snowy landscapes. The light of day was failing, and as no lamps or candles were permitted, there was nothing to do but to start going away. As I was getting up from the table I turned round, and without realizing that I was looking through a window at the out of doors, at natural objects and not artifacts, I cried out, 'Look, look, these trees are the finest yet!' So they were, for how can man compete with 'nature'? I had been enabled to feel this without the aid of an artist to reveal it."

Here then is a description of the purpose of works of art, to teach the spectator to "make pictures by seeing them," in LEO STEIN's phrase. The artist "scoops up so

much of chaos," and shapes it into an aesthetic object. By looking at these objects the lover of beauty eventually trains his eye so that he too can create, using the raw material of nature directly. In doing so he realizes a satisfaction which MR. BERENSON describes as "life enhancement."

But more often this feeling of exhilaration, this life enhancement, comes indirectly from nature through a work of art. Looking at the doorway at Spoleto resulted for MR. BERENSON in something that can only be described as a mystical experience, which he analyzes in physical terms as ". . . an ideated tingling on and in my own skin corresponding to eye movement, both retinal and muscular, but that the feeling as a whole is one of aesthetic identification, as if there were nothing in me that was not living the life of the contour as it glides, turns, is swept on, smooth or rough, always animate and sentient, eager and zestful."

And further on MR. BERENSON adds "In other words, as is the case in all mystical experiences, I acquired faith in my vision and its revelation of values. This faith has never abandoned me, although often enough one has moments of dryness when, as to the religious mystic, God is out of reach."

A great part of *Aesthetics and History* is devoted to a description of those elements in the work of art which contribute to these ideated sensations of pleasure. The basic qualities of significance in art MR. BERENSON still believes are those he described many years ago in his four essays (collectively entitled *Italian Painters of the Renaissance*), namely, tactile values and movement. In his present book he develops the meaning of these phrases more fully. By tactile values more is meant than the sensation of being able to touch a visual object. For MR. BERENSON this phrase signifies form itself, "that radiance from within, to which a shape attains when in a given situation it realizes itself completely."

Lest this statement should seem vague, as is so much German writing on the *Gestalt-Problem*, MR. BERENSON brilliantly describes what the visual object means to the average person, to the scientist, and to the artist.

"The struggle to keep alive in a universe where we have to defend ourselves incessantly against every kind of pressure and menace from without has made of us creatures who, with rare exceptions, perceive in a visible object those features only which may serve or disserve us, which we must avoid and which we much approach. The more successful we are, the more we lose sight of every other element in the same object. For most of us this object is reduced to a mere signal, attenuated to a cipher, or bleached to a blur. The only persons who naturally retain or laboriously acquire immunity from this disintegrating process are the scientists and the artists.

"Both scientists and artists want to reverse this process by reintegrating the object. The scientist goes back to its constituent elements, to its dimensions, its mechanism, its potentialities. His reward lies not only in the satisfaction of curiosity and in justified pride of intellectual achievement, but in the possibilities that this reversal of the ordinary process furnishes him of exploiting the object for the material profit of himself and of the community at large. The artist, on the other hand, intuitively

tively reanimates the utilitarian blur, the signal, the cipher that the object has become, to what he imagines to be the fullness of its own being. He sees the complete shape, perceives the organic necessity of every contour, of every spot and shadow, and every touch of colour. He not only sees and comprehends as does the scientist with his mind and understanding, but, unlike the scientist, he grasps the whole as a pattern, unique and irreplaceable because its particular individuality has never existed before, and never will exist again, and is therefore to be cherished as something at once sacred and intimate, remote and near, intangible yet caressing.

"Moreover, the artist not only perceives the object but lives it and identifies himself with it. By communicating what he lives he surprises us with the joy of feeling lifted to a higher competence, clearer perception, completer grasp. The object that gives us this feeling is life-enhancing."

Using the two touchstones of Form and Movement, MR. BERENSON points out how "... we may roam the world over, and from the earliest Aurignacian and Magdalenian remains scratched and carved on rocks, daubed and painted in caves, or modelled in clay, down to the achievements of today, nothing need escape our appreciation, our delight, our love. Altamira and the caves of the Dordogne as well as the more recent bushman have left mural designs that have adequate movement and tactile values. So have Negro and Maya sculptures and Indonesian and South Pacific and Scandinavian wood carvings; Irish illuminations, Scythian bronzes, Shang and Chou vases, and the frescoes of Ajanta; Wei sculptures, and Sung paintings, and ever so many artifacts that would not have seemed art at all to my own educators some sixty years ago.

"These educators still breathed in a world of shapes which alone seemed worthy of regard as works of art; shapes confined for the most part to a couple of centuries of Greek achievement and its imitators, a generation or two of Gothic, the 'High Renaissance,' and a few individual artists since then, Guido, Rembrandt perhaps, and still doubtfully Velazquez. All else was ethnology or bad art."

Yet there is much to be said for the taste of sixty years ago. It was a signpost pointing toward the realm of supreme works of art. And in this connection MR. BERENSON has tried to correct a misunderstanding which arose out of his emphasis in his earlier books on decoration as contrasted with illustration, on form as against content. The supreme works of art possess more than tactile values and movement, or those other visual qualities of subordinate importance, good proportion, color and space composition. There is a further element which now seems to MR. BERENSON of vital importance. This he terms variously illustration, or content, or spiritual significance. Works of art possessing this quality perform the noblest function of all for they help to humanize man. They give us, as MR. BERENSON says, "the hope that our lives will amount to something more than the unwinding of the coil of energy which we brought with us at birth; . . ." They promise "that our activities will be progressively directed toward the building of a social structure where it will be safe and praiseworthy to live free from care,

and greed, and cunning; where being will count more than doing, the intransitive more than the transitive; where man may dwell once more in an earthly paradise, but this time feeding as sinlessly from the tree of knowledge as from the tree of life, and blessed by the gods revealed by his own consciousness and conscience."

The great source of such works of supreme art, the author argues, cogently and with many subtle reasons, has been the Mediterranean world, whence an intellectual and spiritual light spread eastward as far as China, northward across Europe to the remote Baltic provinces, where MR. BERENSON himself was born, and westward to the New World, where he grew up and whence he derives his citizenship. Much of *Aesthetics and History* is devoted to a study of the dissemination of the Classical forms in art and to a defense of their significance against such defamers of Greece and Rome as STRZYCOWSKI and his followers. This aspect of *Aesthetics and History* should be considered in conjunction with the greater work on the pathology of art, which is still to be published and of which the present book is the introductory essay.

The importance of *Aesthetics and History* lies, then, more in the chapters on aesthetics than in those on history. For MR. BERENSON is now the most eloquent and profound exponent of what has come to seem an almost Anglo-Saxon point of view toward art criticism, in contrast to the Latin love of dialectics and rhetoric, and the German passion for iconography and metaphysics. As the by-product of a lifetime of "consuming works of art," MR. BERENSON has erected his edifice of empirical aesthetics, unique because so closely related to an analysis of the spectator's actual experience in looking at objects of beauty. Though MR. BERENSON's point of view seems closer to the tradition of philosophical thought in England and America, his influence has been greatest on the Continent. The present book, for example, appeared first in Italian, which is not surprising when one remembers that many of MR. BERENSON's works are more available in French, German, and Italian than in English. During the past year the book has been the subject of many reviews and discussions in Europe, and one hopes that its publication in America will reinvigorate MR. BERENSON's influence here, where students of the history of art have been all too inclined to bow down and worship before strange gods. If the appearance of *Aesthetics and History* focuses attention again on connoisseurship, on experiencing the work of art, then no wanderers in the Elysian Fields will be more gratified than those two American scholar-connoisseurs, DENMAN ROSS and KINGSLEY PORTER, to whom the author has dedicated his book in the hope that he and they may meet again in Elysium "and quarrel as merrily as we have here on earth."

JOHN WALKER.

ERRATUM. The price of the volume by HERBERT FRIEDMANN, *The Symbolic Goldfinch, its History and Significance in European Devotional Art* (New York, Pantheon Books, 1946) is \$7.50 and not \$15.00, as was erroneously indicated in the August 1948 issue of the "Gazette des Beaux-Arts" (p. 137) where the review of that volume appeared.

LE DESSIN DE TITIEN POUR LA *BATAILLE DE CADORE*

Un dessin qui se relie par sa composition à une peinture connue bien déterminée, peut être envisagé, tour à tour, comme étant une contrefaçon, une copie, une étude préparatoire, ou, encore, un développement ultérieur et libre de cette peinture. Si ce dessin est un faux, l'artiste responsable de la contrefaçon aura fait usage de plusieurs éléments de la composition connue, afin de conférer à son œuvre le maximum d'authenticité apparente. Si il s'agit d'une copie, l'auteur de celle-ci aura eu pour but de la rendre aussi proche que possible de l'original. Dans un développement libre, le dessinateur aura puisé son inspiration de l'original, tout en lui prêtant une forme nouvelle, conforme à sa propre personnalité et à sa conception individuelle. Dans un dessin préparatoire, les deux éléments essentiels sont le format et le contenu, à l'égard desquels l'artiste est tenu de suivre à la lettre les indications de son patron, tandis que la composition elle-même de son œuvre est encore à l'état de formation.

Le dessin que je me propose d'étudier ici se rapporte à la peinture murale de Titien, aujourd'hui disparue, qui se trouvait dans la Sala Del Maggior Consiglio (Palais des Doges, Venise)—la soi-disant *Bataille de Cadore*. Ce dessin (Fig. 2) se trouve au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre, No. 21788, et y est

classé parmi les copies d'après Titien (quadrillé; à la craie sur papier d'un bleu naturel; H. 385 mms.; L. 445 mms.)

Le fait que ce dessin se trouve au Louvre auquel il a même pu appartenir depuis des siècles, n'exclut nullement la possibilité qu'il soit un faux. Mais ce dessin n'en est pas un. Il ne trahit aucun des traits caractéristiques d'une contrefaçon laquelle demeure sujette, davantage même qu'une œuvre authentique, à certaines règles bien établies. La touche, si sûre d'elle-même, et le fait que ce dessin est l'esquisse d'une composition tout entière—cas unique dans l'œuvre de Titien—, indiquent que ce dessin ne saurait être dû à un faussaire, puisqu'il ne correspond nullement à l'idée que la postérité s'est formée de l'art de Titien dans le dessin. Quelle serait la cause qui aurait pu inciter un faussaire à entreprendre cette tâche, tout en voyant que personne ne pourrait, de toute façon, reconnaître dans ce dessin une œuvre du maître?

Il est également évident que ce dessin n'est pas une copie d'après la peinture murale disparue. Le meilleur élément de comparaison, à cet égard, est offert par l'ancienne peinture du Musée des Offices qui en est une copie (Fig. 1). Il n'y a, entre les deux, aucune analogie en ce qui concerne les détails. Dans le dessin, seuls le format général de la composition et

le rebord d'un parapet qui se trouve à gauche, correspondent exactement à la peinture, tandis qu'on ne peut noter, dans l'arrangement des groupes et dans les formes individuelles—trahissant un peu plus d'analogie à la droite du pont—guère plus qu'une simple ressemblance.

On ne peut non plus considérer ce dessin comme un essai de développer le thème original qu'un artiste plus tardif, s'inspirant de Titien, aurait tenté—on trouve le nom de Rubens suggéré sur le pourtour—étant donné, précisément, que le format original et le pan de parapet au coin gauche inférieur ont été repris. Cette forme faisait partie des stipulations du contrat, et le parapet représente la solution personnelle que Titien avait imaginé pour résoudre le problème qu'elle comportait. Sa tâche consistait à peindre le carré au-dessus de la fenêtre donnant sur la Piazza: "... il fit usage de l'expédient qui avait déjà été employé par lui-même ou par Giorgione dans des fresques du *Fondaco dei Tedeschi*. Il plaça, au premier plan, des rebords par-dessus lesquels le spectateur regarde la composition . . ."¹ Ce moyen de suppléer aux besoins de la perspective a été introduit afin de donner plus de profondeur et de réalité à la peinture. Un peintre plus tardif qui, comme un improvisateur au piano, aurait librement brodé sur les thèmes de la com-

position de Titien, n'aurait pas eu la moindre raison de se conformer aux conditions dans lesquelles Titien a essayé de remplir sa tâche.

La seule possibilité qui nous reste est donc celle de considérer que ce dessin est de la main de Titien lui-même; et que c'est une étude pour la peinture.² Cette solution, dictée par la considération qu'une composition véritablement libre est presque toujours une étude préparatoire, est, certes, la plus évidente; mais ce qui est évident, est souvent aussi difficile à croire. Si vous tombez sur un très grand dessin qui a toute l'apparence extérieure d'un dessin vénitien du XVI^e siècle—le papier d'un bleu naturel, le style pictural—et si ce dessin est conservé dans une collection publique telle que celle du Louvre, où il est ouvertement classé parmi les copies d'après Titien et non point relégué parmi les travaux anonymes du XVI^e ou XVII^e siècles; si vous savez, d'autre part, que d'innombrables experts l'y ont vu, et si vous songez, qu'en toute probabilité, vous l'y avez vu vous-même et regardé plus d'une fois; et si, enfin, vous savez que vous avez été vous-même intéressée pendant des années par la peinture murale perdue de Titien et avez même mené une bataille victorieuse pour en prouver la forme carrée;³ alors, si vous retombez sur ce dessin et que vous vous sentez soudain convaincue que vous êtes en présence d'un dessin original de Titien, lequel ne pourrait, en aucun cas, être l'œuvre de n'importe qui d'autre—vous êtes, certes, l'obligation de légitimer l'opinion nouvelle que vous avancez.

Ce dessin présente la *Bataille de la même façon*, au point de vue du format, qu'elle a été reprise dans la copie peinte de Florence que j'ai établie comme étant une vraie copie de l'original brûlé. Pour la question de la forme—carrée, ou en largeur—le lecteur est renvoyé à mes articles antérieurs. La distribution générale des personnages dans le paysage est très proche de celle qu'on trouve dans la copie: nous y voyons le pont, au milieu; le château sur la colline; les groupes d'hommes à cheval, victori-

eux, venant de la droite, et affrontant les soldats ennemis massés sur la partie gauche du pont et l'amas des victimes gisant sur les bords du fleuve; des hommes tombants à l'eau; un soldat, à pied, debout, vu de dos, essayant de parer à l'attaque. Celui-ci se tient là, tout seul, symbole de courage devant le désastre! Nous pouvons comparer tous ces éléments, en prenant un personnage après l'autre, aux mêmes éléments dans la copie peinte. Il n'y a pas un seul personnage de la partie droite du dessin dont on ne retrouve la contre-partie très proche dans la copie de la peinture murale perdue, et aucun, à la gauche de la composition, qui ne suggère, au moins, quelque relation; mais il n'y a, nulle part, une identité totale entre les deux. Le remarquable chevalier casqué même, par exemple, a un mouvement différent sur la selle de son cheval; le personnage, derrière lui, exprime une énergie plus démonstrative dans son bras tendu. Le général, en bas et à droite dans la copie, qui semble commander toute la scène de la bataille, n'a été pensé, dans le dessin, que comme un simple artilleur qui s'affaire autour de son canon; il représente un personnage typique de premier plan, traité à mi-corps seulement, et servant à dégager la profondeur de la composition principale. La jolie fille qui, dans la copie, se débat dans l'eau à côté de lui, n'est pas du tout saillante dans le dessin, où elle est à peine visible, s'accrochant à un rocher au milieu du premier plan. Comme il est intéressant de découvrir que l'importance accrue qui lui est donnée dans la copie n'est due qu'à une reprise ultérieure au premier jet de la composition! Il est possible que Titien l'ait peinte à cause de l'effet de couleur qu'elle favorisait. Ou bien—comme je l'ai suggéré une fois—fut-ce en vertu d'une réminiscence littéraire.⁴

Dans la partie gauche, comme je l'ai déjà fait remarquer, les différences sont bien plus sensibles. Le dessinateur avait besoin de beaucoup plus de personnages que le peintre, pour réaliser sa conception. Aucun des groupes élançés de chevaux en chute, mis en relief sur la toile, ne se retrouve dans le dessin. Il a été suggéré que Titien aurait puisé cette inspiration dans peintures murales de Giulio Romano à Mantoue, achevées en 1534.

Et ceci nous fournit un moyen de fixer la date de notre dessin. Celui-ci est donc antérieur à cette date et appartient à une des premières étapes de la création de la peinture murale disparue, à laquelle Titien a consacré plus de vingt années de travail.⁵

Mais qu'en est-il du style même de ce dessin en tant que style de dessin proprement dit? Celui-ci, relève-t-il bien de l'œuvre de Titien, en général?

Les dessins anonymes sont attirés par ceux dont l'authenticité est indiscutable et s'y collent comme des épingles à l'aimant pourvu qu'ils puissent revendiquer une similitude de style. Dans le cas présent, il nous manque dans l'œuvre de Titien un dessin de cet ordre, qui puisse agir comme un aimant. Tout d'abord, comme nous l'avons déjà indiqué, aucun dessin de Titien comportant toute une composition au complet, n'est parvenu jusqu'à nous. Ensuite, chaque fois que nous voyons Titien lutter, dans ses années de jeunesse, pour parvenir à l'élaboration d'un personnage ou d'un groupe, nous le trouvons usant de la plume et non de la craie. Ses dessins à la craie de cette époque sont des études qui ont été exécutées une fois que tous les détails avaient déjà été conçus et fixés.

5. W. SUIDA (*Op. cit.*) a suggéré que la gravure de Domenico Campagnola de 1517, représentant une bataille "est un document assez fidèle sur la première idée que Titien avait alors déjà conçue de sa peinture murale." Dans notre article (*Op. cit.*), nous avons réfuté cette suggestion. À la suite de la découverte du dessin de Paris, je me sens penchée à revenir sur cette réfutation. Il est vrai que, dans la composition nettement Léonardesque de Campagnola, plusieurs éléments essentiels qui avaient servi de point de départ pour la scène de bataille de Titien, manquent: le pont, la rivière et, par-dessus tout, l'idée qui y est exprimée de la victoire d'un groupe de combattants sur l'autre. Mais, à la lumière de ce nouveau dessin, nous pouvons supposer que Domenico Campagnola a puisé l'inspiration pour sa gravure de certains fragments des esquisses que Titien fit en vue de sa *Bataille*, de même que, dans plusieurs autres de ses planches gravées et de ses gravures sur bois, il a, également, été redevable aux inventions de Titien. J'imagine que l'interprétation de ce sujet par Campagnola, a dû, bien plus probablement, tirer son origine d'un croquis de détail de Titien que d'une esquisse générale du même maître, comme SUIDA l'avait suggéré. Ce croquis de détail en était peut-être un dans lequel Titien lui-même était davantage influencé par les efforts de Léonard à représenter une bataille de cavalerie, qu'il ne l'a été dans l'exécution de notre dessin où une étape postérieure avait déjà été atteinte (Cf. Fig. 3). Voir aussi note 9 ajoutée juste avant de mettre cet article sous presse.

2. Il y a, théoriquement, encore la possibilité d'une main différente de celle à laquelle l'exécution de l'œuvre d'art en question est donnée. Cependant, dans ce cas, comme il s'agit de Titien, nous nous permettons d'écarter cette possibilité.

Qu'il n'y ait aucune analogie entre notre dessin et l'œuvre connu de Titien, ne devrait pas nous décourager, car on ne saurait aborder l'œuvre dessiné de Titien de la même manière que celui des autres grands maîtres. Il existe des douzaines et même des centaines de dessins entièrement sûrs de Raphaël, de Michelange, de Léonard, du Tintoret, de Véronèse ou de Tiepolo qui peuvent servir d'aimants pour attirer des dessins douteux, à la faveur d'analogies stylistiques. Ce n'est pas le cas de Titien. Von Hadeln est arrivé, pour Titien, à un nombre de trente-six dessins (à personnages) — nombre que nous avons nous-mêmes, d'ailleurs, réduit encore davantage dans notre livre sur *Les Dessins des Peintres Vénitiens* — et, encore, il n'y en avait que fort peu parmi eux qui soient assez irréfutables pour appuyer l'attribution d'autres dessins au maître.⁹ L'activité de Titien en tant que peintre s'étend sur presque sept décades; et on peut procéder d'une œuvre peinte à l'autre en passant par d'innombrables petites étapes. Si ses dessins avaient été conservés, ils nous auraient offert un terrain de comparaison solide puisque un nombre incalculable d'études dessinées — à en juger d'après les croquis de jambes pour le bourreau du *Martyre de St. Laurent* — a dû précéder chacune de ses peintures. Comme la grande masse des dessins a disparu, les rares qui ont survécu nous semblent disparates. La continuité du style est effacée. Résultat: nous devons être prêts à des surprises.

Ce dessin du Louvre offre précisément, une surprise de cet ordre. Nous ne pouvons pas en appuyer l'attribution en nous référant à des analogies. Nous devons, au contraire, en faire une pierre fondatrice au service de recherches ultérieures, en prenant comme base, simplement, la force persuasive de l'apparence extérieure. Ce dessin est une œuvre de Titien parce qu'il correspond parfaitement au processus créateur de sa peinture murale et non parce qu'il rappelle le style des autres dessins de Titien.

Nous irons plus loin que cela: puisque ce dessin doit être par Titien, son style dessiné est celui de Titien. En présence d'un nombre si réduit de dessins sûrs qui nous restent d'une vie dont l'activité s'est étendue sur presque sept décades, il ne peut y avoir d'autre méthode pour la reconstitution de l'œuvre dessiné de ce maître. Nous sommes actuellement encore à l'étape de début de cette reconstitution.

Evidemment, j'aurais pu envisager cette question en me plaçant sous l'angle habituel. J'aurais pu me référer à l'étude du *Cavallo* du Musée des Offices qui a dû être exécutée un peu plus tard que notre dessin, lorsque Titien avait déjà pris toutes les décisions au sujet des détails, au moins en ce qui concerne ceux du milieu de la composition.⁷ La tête sur le revers de ce dessin des Offices, avec ses traits parallèles à l'arrière-plan, est d'une technique très pareille à celle de notre dessin. Mais rien n'est plus facile à copier, et rien n'est plus vite adopté

par un imitateur ou par un élève, que de tels maniérismes. Ou, encore, j'aurais pu comparer les valeurs picturales du dessin et de la copie peinte de la peinture murale; l'alternance, en particulier, des ombres et des lumières. Je serais arrivée à une conclusion persuasive, mais la méthode qui m'y aurait conduite aurait été assez compliquée. Il y a beaucoup de sources d'erreur dans une comparaison entre un dessin de dimensions relativement réduites, d'une part, et une copie peinte, un peu plus grande, mais pas du tout aussi grande que la peinture murale perdue, de l'autre. Les ombres et les lumières et, dans ce cas, les couleurs, dépendent beaucoup des dimensions, et un dessin peut parfaitement être dépourvu de toutes les taches lumineuses et sombres que l'artiste peut, plus tard, dégager facilement, à la faveur d'un pur procédé d'arithmétique, dans l'exécution finale en peinture. C'est pour cette raison que j'ai préféré de ne pas prendre pour base de mon attribution de ce dessin, les analogies stylistiques.⁹

Enfin, j'aurais pu insister sur la qualité exceptionnellement haute de ce dessin. Mais, certes, je n'ai pas osé m'étendre sur ce point, sachant combien on est tenté de magnifier la qualité d'un dessin qu'on est fier d'avoir "découvert." Cependant, heureusement, dans le cas de cette attribution, la documentation et la qualité nous orientent dans la même direction.

E. TIETZE-CONRAT.

9. Puis-je ajouter une remarque qui complète le texte de la note 5 du présent article. Si une esquisse générale de la *Bataille d'Anghiari* existait, dans laquelle le pont ne serait pas isolé, comme dans le dessin de Leonardo da Vinci, POPHAM, 193 B (*Op. cit.*) à Venise, mais ferait partie de la composition entière, et si, dans cette esquisse, la bataille du drapeau (conservée dans la copie de Rubens) occupait "à peu près la moitié en hauteur et deux septièmes en largeur de l'espace" (*Op. cit.*), elle pourrait clarifier l'évolution de la composition de la *Bataille* de Titien.

THE TOMBSTONE STATUES OF THE VILLEROY FAMILY AT MAGNY-EN-VEXIN

The history of art being "the last-born of historical sciences," is the one wherein new discoveries are still possible. It is thus that we have, after much research, solved a little art-historical problem which has long challenged our interest—the question of who was the sculptor of the three tombstone statues of the Villeroy family at the church of Magny-en-Vexin (Fig. 1). One of these statues is of particular interest because it represents the famed Madeleine de Laubespine about whom Ronsard wrote.

All three statues are certainly not by the same hand. But who was responsible for the two earlier, the most beautiful ones? They were traditionally attributed to an Italian sculptor; it was supposed that they had been made in Rome around 1600, at the time Charles de Neufville de Villeroy had been sent there on a mission to Pope Clement VIII.¹

Their style, however, did not, in our opinion, permit them to be considered as Italian, and, incidentally, M. André Michel made the same remark even earlier. Studies prompted by our belief that they were French, led us to think of an artist who had never before been mentioned in this connection: Mathieu Jacquet called Gre-

noble. From then on we attributed them to him, and our attribution was later justified when, while carrying on our research at the Minutier Central des Notaires, at the National Archives of France, we finally found a contract proving that Mathieu Jacquet called Grenoble was indeed the sculptor responsible for these statues.

The three tombstone statues of Magny are those of *Madeleine de Laubespine*, *Dame de Villeroy*, who died in 1596, of *Nicolas Le Gendre de Villeroy* who died in 1598, and of *Nicolas IV de Neufville*, *Seigneur de Villeroy*, Secretary of State, who died in 1617.

The "learned and gentle" Madeleine de Laubespine was indeed quite an interesting character. She was born on May 21, 1546, the daughter of Claude de Laubespine, Secretary of State, and of Jeanne Bochetel. She, very early, married Nicolas IV de Neufville, Seigneur de Villeroy, who succeeded his father-in-law as Secretary of State. Madeleine de Villeroy was, at the court of Henri III, one of the most notable women because of her beauty and wit. Renowned for her culture (she translated the *Epistles* of Ovid), nicknamed Callyanthe, she composed sonnets and stanzas and even wrote tragedies (no longer known), and was celebrated by Ronsard who addressed her in verses.^{1A}

A great friend of Desportes, Villeroy's secretary, she sent him a sonnet at the time her first work, *Les Amours*, was published in 1573.

1A. These, and some of the other verses quoted by the author, do not appear in translation. The reader is therefore referred to the quotations in the original French text of this article.

They exchanged beautifully phrased poetry until a sudden cooling off in their friendship inspired Desportes to write the stanzas called *Rosette*, *qui premier s'en repentira*, which were put to music and are still sung.

Later, following a serious misunderstanding, Desportes, seized by a fit of revenge, dispersed all the sonnets he had dedicated to Madeleine.

Bertaut, who later became Bishop of Seez and Father Confessor to Queen Maria de Medici, also extolled her in verse and tells us that her hair was blond, at the beginning of a charming missive addressed to her:

"Your beautiful hair whose blondness equals

That of flax blended with threads of gold."

When she died he also wrote an epitaph for her, saying:

"None but a divine love has ever claimed her.

To live a good life and die a good death was her greatest concern."

This poetic epitaph is not that on her tomb², which was written in Latin and the marble plaque of which was broken, but the text of which is known to us as a work of her husband who proclaims her as:

"Pious and very generous to the poor, of rare beauty accompanied by an unusual charm, who lived for fifty years less four days, whose good-nature was unchanging, of sedate demeanor . . . who surpassed the members of her sex not only in wit,

2. As Lenoir erroneously said in his *Musée des Monuments Français*.

judgment, liberality and strength of courage, but also in knowledge; Nicolas de Neufville, her husband, has had this epitaph dedicated to his very dear and greatly beloved Wife."

Madeleine de Laubespine died, as is confirmed by this epitaph, on May 17, 1596, four days prior to her fiftieth birthday. At the Minutier Central of the National Archives we found an inventory of her estate made after her death at the request of her son, Charles de Neufville³. The inventory which lasted "from May 29 of the year one thousand-five-hundred-ninety-six to December 10, 1597," shows the extent of her tremendous wealth: her house on the Rue des Bourdonnais, in the parish of Saint-Germain l'Auxerrois in Paris, the Villeroy mansion, her estates in Fontainebleau, in the Forest of Senart, in Forêt-Thamines, at Chateaufort-sur-Cher and at Bourges; her grand style of living, beginning with the cellar which contained fifteen casks of Gascony wines, eight *muidz* of ordinary wine, etc.; the kitchen, with a long marble mortar, etc.; the luxuriousness of the interior and the sumptuous furnishings, later mentioned in XVIII Century guide-books and including no less than fifteen high-loom tapestries, one representing the story of *Nebuched-ennazzar* and the other the story of the *Prodigal Son*; twenty-three carpets, mostly from Turkey, numerous pieces of furniture, beds with taffeta counterpanes, large curtains "of purple damask," tables, buffets, pairs of wardrobes, chairs, stools, tabourets, etc.

A curious and interesting list of the "Clothing of the late Madam" shows us the wardrobe of a lady of fashion at the end of the XVI Century, comprising several black velvet dresses, a dress of black satin, a velvet dress trimmed with lace, a damask one, a flowered velvet one, a "dress of velvet mesh," "two pairs of sleeves," "a coat lined with marten," a black satin coat, one of black taffeta, a little housecoat of white velvet trimmed in gold (this little house-coat and the tapestries remind us of the struggle waged against cold at a time houses were poorly heated), several pairs of white taffeta sleeves which were added to low-necked dresses,

materials, yards of black and orange satin, fifteen pairs of shoes, a "velvet muff, lined with marten, trimmed with a gold ring in the form of a rosary and two carnelians." Then, there was the house linen: "sheets of cambric, of linen, 29 pairs of ordinary sheets, 2 pairs of double width hemp sheets; 7 linen tablecloths, 8 damask ones, 12 large hand-embroidered ones, 10 small ones, 5 small embroidered ones, 3 large embroidered table cloths, 10 ordinary ones, 9 dozen napkins, 1 piece of linen cloth," etc.

The "Pictures owned by Monsieur and Madame de Villeroy" are numerous; no less than fifty-three paintings comprising the portraits of the "late MM. de Laubespine, father and son;" two portraits of Madame de Villeroy, the first of which, "a half-length portrait of Madame de Villeroy," seems to be the one that now hangs in the Carnavalet Museum which is also a half-length portrait; a *Death of Adonis*, a large *Triumph of Diana with its Mount* (perhaps the work of Antoine Caron, Painter of the Court Festivals in the XVI Century); nine small Limoges enameled plates; religious scenes: an *Ecce Homo*, several *Mary Magdalene's* (Mme. de Villeroy's patron saint). In the chapel there were three paintings, a *Mary Magdalene*, a *St. Nicholas* (the patron saints of the Villeroy couple) and a *St. Anthony*. Unfortunately not a single painter's name is given. The jewels were so numerous that the list filled several pages: rings, bracelets, gold-enameled buttons, carnelian rosaries, coral rosaries, plates and dishes of silver-gilt and of silver, six large platters, three dozen sets, three round bowls, five small ones, one oval, thirty-five silver dishes, etc. Does not this inventory give us an interesting insight into the personal life of Madame de Villeroy?

The neighboring tombstone is that of her father-in-law, *Nicolas III de Neufville, Seigneur de Villeroy called Le Gendre*,⁴ who died two years after her. Certain indications show him to have been born in Paris in 1512, others in 1526; according to certain accounts he died at the age of seventy-three—in any case, on November 22,

4. Named after an uncle who had stipulated that his legacy and his name were bound together — an uncle whose heart rested in the burial vault of the Villeroyes at Magny.

1598. He was Lt. General with the Ile de France government. In June 1568 he bought the Château de Conflans-Charenton, an ancient castle built in the XIV Century which he had so well restored that it became a very notable dwelling, especially since his son improved the place sufficiently to win the praise of Ronsard who, in an epistle addressed to de Villeroy, spoke of the "lovely manor of Conflans," its gardens, its orange grove, etc. It was in these beautiful gardens that Villeroy and his wife Madeleine received the poets.

Finally, the third tombstone statue is that of *Nicolas de Neufville, the fourth of that name, Seigneur de Villeroy*, born in 1543. By the time he was eighteen his achievements had already earned him a fine reputation and the highest esteem. He married Madeleine de Laubespine, three years his junior, while he was still very young. In 1567, thanks to the recommendation of the Chancellor de l'Hôpital, his father-in-law's duties as Secretary of State reverted to him. He held this position under Charles IX, Henri III, Henri IV and even Louis XIII. Catherine de Medici made use of his ability in most important and subtle matters, such as missions to Philip II in Spain and to Pope Pius IV in Rome, and in 1588 he was entrusted with the task of reconciling the King with the Duke de Guise. Appointed Minister at the age of twenty-four Villeroy was responsible for the foreign policy of the country during the reigns of Charles IX and Henri III. A charming little portrait of him, now at the Louvre, which was probably made at that time, shows him very young, very dark-haired, with a small mustache and beard, a straight nose and wearing a cap and collar, all of this showing him well-matched with his pretty wife.

Benefactor of Magny, he paid for the repair of its walls in 1563, and was responsible for its being recognized as a town. In 1578 he drew up the by-laws of the Order of the Holy Ghost⁵ of which he was made a knight and Head Treasurer. Hav-

5. Order which was established on December 31, 1578 by Henri III who dedicated it to the Holy Ghost in commemoration of his birth, his election to the crown of Poland, and his accession to the throne of France, all three events having taken place on the Pentecost.

3. Born when his mother was twenty, he was, as early as at the time of her death, a widower of Marguerite de Mandelot who died at twenty-three.

ing, despite his merits, been accused by the Duc d'Epemon in the very midst of a council's session, of having sold his services to Spain, he was able to vindicate himself in the eyes of Sully. There still exist highly regarded memoirs of his on matters of law. He loved the literary arts and sponsored scholars. Henri IV used to say: "I do more business with Villeroy in one hour than with the others in a day." Cardinal de Richelieu, in his *Memoirs*, paid tribute to the administrative genius of Villeroy and his disinterestedness during his fifty years in office.

He died in 1617 at the age of seventy-four, in Rouen, while a state assembly was in session there. His epitaph reads: "Attentive for more than fifty-six years, in peace as in war, to the highest works of the government of France." This epitaph praised him especially for his faith, piety and caution and ended with this hyperbole: "Here rests the now silent oracle of Europe." It might be better to praise him by recalling that an epigram composed at the time of his death recognized him as having "served France very well indeed."

He is the one who had the tombs of his wife Madeleine de Laubespine and of his father Nicolas III erected in the church of Magny according to the contract which we found and which had remained hitherto unknown. Its most interesting contribution to our knowledge consists of its proving—in fact, ascertaining—that the artist responsible for the two beautiful tombs of Magny was Mathieu Jacquet called Grenoble.

* * *

Mathieu Jacquet called Grenoble belonged to a dynasty of sculptors who worked for the Court from the time of Henri II to that of Louis XIV. Antoine called Grenoble, born in that town, the first known sculptor of this family of the Dauphiny Province, is mentioned in the account books of Fontainebleau from 1538 to 1550 while working on the decoration of that castle. In 1555, under Philibert de Lorme, he worked with a master-mason. And in 1564, in Paris, under the supervision of Primaticcio, he collaborated on the ornamental work of the Mausoleum of Henri II. Again we find his name in the Fontainebleau account books from 1568 to 1570. He

died in 1572.

His son, Mathieu Jacquet called Grenoble, the one in whom we are interested and the best known of them all, was also listed in the account books of the King's house as early as in 1590. In 1597, he was named "Sculptor—Nicolas being designated as Sculptor to His Majesty" and given a pension. In 1602, he made four small tables mounted in wood for the Queen's chapel. In 1603, he was given the title of Antiquarian and received 200 *livres* as his wage. His three sons, Nicolas, Pierre and Germain, also became sculptors—Nicolas being designated as Sculptor to the King in 1612 and Germain succeeding his father in 1610 in his functions of Sculptor to the King's house and of Antiquarian, with an identical wage. When Henri IV died, Germain made a wax effigy of the late king which was used during the royal funeral ceremonies, but which has apparently since been destroyed. Until 1636 he was registered among the artists of the King's house. In turn, his son, Alexander, born around 1614, became Sculptor to the King as well as Antiquarian. In 1639, the latter carved the tombstone of Robert Bouest, Dean of the Cathedral of Chartres, for the sum of 270 *livres tournois* (currency used in the Touraine district). He died in Paris, in 1686.

Returning to Mathieu Jacquet, the most illustrious of this dynasty, he earned particular fame for his high-relief of the equestrian statue of Henri IV (Fig. 2) which he made in 1599—"the work of sieur Jacquet called Grenoble, quite an excellent sculptor," according to Father Dan who described⁶ the beautiful marble fireplace at Fontainebleau, eight meters high and nearly seven wide, so famous that it has given its name to an entire wing of the building: "In the center of this fireplace, between the columns, is a large table of black marble on which stands the equestrian statue of King Henri the Great in semi-relief and life size . . . underneath . . . a low relief representing the Battle of Ivry."

This admirable equestrian statue of the King—one of the best likenesses of Henri IV, "one of the most physiognomical and lively ones," as A. Michel has stated—now decorates the St. Louis Room at Fontainebleau, the

large fireplace having been badly broken and scattered in 1725 in the process of installing a theater room. The low reliefs, among which are the *Battle of Ivry*, the *Surrender of Mantes*, and the *Génies* bearing the royal insignia, are all in the Louvre. The rest, consisting of two allegorical figures, *Obedience* and *Peace*, have been set into the new mantelpiece in the Salle des Gardes made up of bits and pieces which date from the time of Louis Philippe. "In the relief of the *Battle of Ivry*, the King, wearing a helmet capped with a high plume, armed in the Roman manner, is trampling his enemies beneath his horse's hooves, while Jupiter himself holds out to him from on high the wreath of laurel." It is the ancient-style formula of the conqueror, but all the anecdotal details are in the tradition of the old French spirit.

Mathieu Jacquet died prior to 1610. And this is all that was known of him. However, an artist of such wide scope must surely have produced other works, particularly since having three sons indicates that he must have reached maturity, though the length of his life is unknown. The fruit of our research in the National Archives permits us to add to this short catalogue of his works, besides the Magny tombs, the tombstone of the Bishop of Orleans, *Jehan de l'Aubespine*, in the Church of the Holy Cross of Orleans, which was not known as the work of M. J. Grenoble who executed it in Paris. We found the contract, dated 1596, for this tomb which was ordered by Claude Delaubespine, Chevalier, Counselor to the King, and Dame Madeleine de Laubespine (who, curiously enough, has both the same name and first name as Madame de Villeroy), widow of "the late Messire René du Val, Counselor to the King," brother and sister of the Bishop of Orleans, who signed the contract together with Mathieu Jacquet Grenoble and the notaries, Ferrand and Contenot.⁷

This document gives us an autograph of our artist, whose handwriting was unknown, and shows that he signed his name not as Jacquet, but as M. J. Grenoble; it also gives us his address: "Residing in Paris,

7. Office of M. Chavane (VII, file 53) who will find here all our thanks for his courtesy.

rue St. Martin, Parish of St. Nicolas des Champs."

We know so little of this great sculptor that the slightest information is welcome. The contract "to execute the tomb of the late Reverend Father Messire Jehan de Laubespine, until his death, Bishop of Orleans, and to place it in the Church of the Holy Cross in Orleans" tells us that the tomb must be of black and white marble and Lias stone, "said Jacquet being bound to furnish the materials," must measure 7 feet in length and 4 feet in width, and consist of a "vase," or sarcophagus, with *consolles* and, as ornaments, carved "holly branches" (this is unusual in tombstone ornamentation, and has no meaning unless as a symbol of immortality, holly remaining always green). Also specified are a cherub's head with four wings, a skull and cross-bones, "all in polished relief;" coat of arms, and a mitre and cross, all in bronze (this too was unusual for that period). The tombstone must be finished within the next three months; "this contract agreed upon for the sum of four hundred and thirty-three *écus* and twenty *sols*," one hundred *écus* being paid in advance and the remainder when the monument is finished.

This modest price and the short time given for the execution of the work show that it was a comparatively simple tombstone (without the usual recumbent figure), and added nothing to M. J. Grenoble's fame as a sculptor, though it does testify to the fact that he was a sculptor of tombstones (we remember that his father, had also worked on the tombstone of Henri II at St. Denis). This tomb was destroyed during the Revolution in 1790 because of the installation of the constitutional cult. Perhaps fragments of it still exist at the Lapidary Museum of Orleans where there are other sculptures which originally belonged to the cathedral and the origin of many of which has not yet been traced. Unfortunately this museum was almost completely destroyed by German bombardment in 1940.

No drawing has been found to show the original state of the tomb. The contract indicates that the model was "left in the keeping of said Sieur" Claude de Laubespine, brother of the Bishop. As for the two drawings preserved in the "records of the Holy

Cross" in the archives of Orleans,⁸ and reproduced in the book of the Abbé Chenesseau,⁹ they are not of the tomb of Jean de l'Aubespine but of that of his predecessor, Mathieu de la Saussaye. This tomb was not published by Gaignières who just reproduced the memorial plaque of the heart of "Jean de l'Aubespine, Bishop of Orleans, deceased in 1586," a monument applied to the wall, with an inscription and the coat of arms (three hawthorn blossoms), at the Jacobin Monastery, rue St. Jacques, Paris.

* * *

The tombs of the Villeroy family at Magny-en-Vexin are far more important than the one of the Bishop of Orleans and, moreover, are still in existence. M. de Villeroy, wishing to have a tomb erected for his wife and his father, called on M. J. Grenoble, then in the full flower of his glory having just finished, in 1599, his large equestrian effigy of Henri IV for the "beautiful fire-place" of Fontainebleau. This choice may perhaps also be explained by the fact that he had recently finished the tomb of the Bishop of Orleans, Jean de l'Aubespine, a relative of his wife's. It is believed that a family is inclined to chose an artist already known and tested by them,¹⁰ the more so if Grenoble is the sculptor whom M. de Villeroy had already—as is possible—employed for the fire-place of the Villeroy Castle (now in the Louvre, listed in the catalogue as a work of the school of G. Pilon), which Lenoir had attributed, without proof, to G. Pilon, to whom, incidentally, he also attributed the statues of Magny.

The contract we found, dated January 1599,¹¹ aside from giving, with certainty, the name of the sculptor of the two beautiful tombstones at Magny, and proving the traditional attribution given them to have been as false as their attribution to Germain Pilon by Lenoir, also gives us

8. Archives also destroyed in 1940 in a fire started by the German bombardment.

9. Author of a remarkable work in 3 vols., in 4°, on the Cathedral of the Holy Cross in Orleans, 1921.

10. However, none of the other Laubespine tombs (those of Claude de Laubespine and Guillaume de Laubespine) were the work of the same artist, each being by a different hand.

11. Office of M. Chavane, who succeeded Ferrand (VII, file 58, p. 20).

an autograph signature of M. J. Grenoble, his address (the same as the one found in the contract for the tombstone of the Bishop of Orleans), as well as the exact date of the Villeroy contract, and the price stipulated in it.

It starts as follows: "In regard to the procedure and manner which must be followed for making the two tombs that Monseigneur de Villeroy intends to have erected in the chapel he is having built at Magny,¹² one for the late Monseigneur de Villeroy, his father, the other for the late Madame de Villeroy.

"And first,

The Architecture,

"The two aforementioned tombs will be of the same composition and materials and size though with different figures, emblems and coats of arms.

"Likewise, done and sculptured from white marble to be furnished by my said Lord, must be the two statues, namely the one of the late Monseigneur de Villeroy, his father, in life size and as like him as possible, clothed in a short robe, sword at his side, his decoration around his neck and, before him the prie-dieu, also of white marble furnished by Milord.

"The other, the figure of Milady, also of white marble, her prie-dieu of marble in front of her, dressed in an open robe, a mold representing crepe over the cap on her head.

"... Said statues will be kneeling on pillows or cushions of the said white marble. The figures will be set on a vase or tomb three feet high and five feet long at their furthest extensions, of black and gray marble placed on a slab of Lias stone used for their base.

"Everything above will be enclosed in an architectural shell and ornamentation made from Lias stone from Paris, to the height of the top of the cornice resting on terms, and, from tonnerre stone, from the top of said cornice to the frontispiece bearing the coat of arms; from the ground up to the level of the last above-indicated cornice there will be nine feet, or so. The top as well as the coats of arms,

12. Which goes to prove that all the talk about the chapel, erected in 1647 by Nicolas V de Neufville, Duc de Villeroy, Maréchal de France, was wrong. But there is some truth in that error: the burial vault was done or redone at that time.

frontispiece and vase, will fit into the window-panes."

The ornaments are most numerous: candelabras of white and black marble, wreaths of laurel, death's heads¹³ of white marble, bronze heads of cherubs, tongues of fire in bronze. It is to be noted that the "beautiful fireplace" of Fontainebleau was also ornamented with bronze vases and other bronze decoration which we already know M. J. Grenoble used for the tomb of the Bishop of Orleans. Such a thing was very unusual at that time and he seems to have been one of the first to use the contrast of marble and bronze. The coats of arms are done in relief in white marble circled by the Order of St. Michael for Nicolas III and the cordelière for Madame de Villeroy.¹⁴

"The totality of the said tomb in width, together with the said architectural body shall measure about eight feet from one edge to the other. The back of each kneeling figure filling the arcade will be a slab of black marble" interspersed with gilded crosses for M. de Villeroy the father, and white hawthorn blossoms for Mme de Villeroy. On the pediment, small figures of *Virtues* will be placed in relief. Moreover, "the sculptor will make an altar richly ornamented with marble on the panel of which there will be painted in oil a scene of the history of the Resurrection of Our Lord. . . .

"The entire thing to be completed, and perfected . . . within the coming year, for the sum of two thousand *escuz sols*, of which the sum of five hundred *escuz* has been advanced presently, and of which the remainder, amounting to fifteen hundred *escuz*, will be paid at the rate of two hundred *escuz* every two months.

"Mathieu Jacquet called de Grenoble, sculptor, Antiquarian to the King, citizen of Paris, living there on rue St. Martin, Parish of St. Nicolas des

Champs, admits to having contracted, promised, and by these presents does promise to Monseigneur Nicolas de Neufville, Chevalier de Villeroy, Counselor to the King, secretary in charge of his orders and finances, to have well and duly completed the two tombs . . . to call for, furnish and have delivered to the said Jacquet all materials necessary. The pieces will be carted and brought at the expense and responsibility of the said Seigneur de Villeroy and the surplus at the expense of the said Jacquet, and the whole to be done, and perfected within the coming two years.

"The entire undertaking for the sum of 2000 *escuz* for all things whatever, on which sum the said Seigneur de Villeroy has now given and paid to the said Jacquet, who acknowledges having received from him the sum of two hundred *escuz sols* counted out to him and handed over by the said Seigneur de Villeroy, of which there is a receipt, and the rest, amounting to 1800 *escuz*, the said Seigneur de Villeroy promises and engages to pay to the said Jacquet, at the rate of two hundred *escuz* in three months from today, and the same amount every three months thereafter until complete payment.

Monday, January 18, 1599
signed: Deneufville.

Ferrand—notary."

A postscript, also signed by Deneufville,¹⁵ M. J. Grenoble, the notary Ferrand and his colleague, added in the notary's office, Tuesday afternoon, the sixth day of November, 1601, that is to say, almost three years later, gives the dates of the tomb and its cost.

* * *

In what concerns the date of the mausoleum, the work upon it, according to the estimate, was supposed to be finished in one year's time; according to the contract, in two years. On November 6, 1601, M. J. Grenoble was granted one year to finish the work; the tomb must therefore not have been finished until late in 1602. Actually, then, the work took more than three years, from January 1599 until the end of 1602.

15. We know that at that time there was no definite spelling for proper names, so that in these documents, de Neufville is spelled: Deneufville, de Neufville, or Neuville, and Laubespine, L'Aubespine, de l'Aubespine, etc.

The cost was to be of 2000 *escuz* according to the estimate, 500 in advance, then payment of 200 *escuz* every two months, the marble having to be furnished by M. de Villeroy. According to the contract, the price agreed upon is still 2000 *escuz* but with only 200 in advance, then regular payments of again 200 *escuz* but every three months and not every two. Actually, on November 6, 1601, Jacquet received besides the 200 *escuz* in advance, 430 *escuz* remaining to be paid in kind by four blocks of marble (two large and two small) which Jacquet will use for himself; but the two large blocks of marble for the kneeling figures were, indeed, furnished by Villeroy, as was agreed upon in the estimate.¹⁶

The contract seems to have been faithfully carried out. The original appearance of these tombstones is known to us not by the model mentioned in the contract, which was kept by Villeroy and has since disappeared, but by the drawings of Gaignières which we have sought in vain in the Gaignières Collection, and which we finally found in the Clairambault Collection.¹⁷ They show the two statues of kneeling figures in niches.

This portrayal in the form of kneeling figures was not unusual at this time and was to become more popular, so much so¹⁸ that Richelieu did not wish to "be [portrayed] as a kneeling figure which is too common a manner" but as offering himself to God.

The mediocre drawings of Gaignières, dating around 1695, show three tombs in three niches against the wall under the stained-glass windows, as specified by the contract; the praying figures are kneeling on sarcophagi, in profile seen from the left, and turned toward the altar. Those of Madeleine de Laubespine and of her father-in-law, Nicolas III, works of Mathieu Jacquet Grenoble (Figs. 3

16. These lovely marble pieces which "are at the home of said Seigneur" de Villeroy and which he apparently had brought from Italy, perhaps explain the tradition of the Italian attribution of these tombs.

18. *Sully* done by Barthelemy Boudin at Nogent-le-Rotrou; *Louise de Lorraine, Abbesse de Soissons*, by Nicolas Guillin; *Amador de la Porte* and *Jean Bardeau* by Michel Bourdin; *d'Aligre* by L. Magnier; *Guil-laume de Laubespine* and the *Cardinal de la Rochefoucauld* by Ph. de Buyster; the *Cardinal de Bérulle* by Sarazin; *Colbert* by Coysevox.

13. Death's heads as decorative motifs correspond to an art conception which originated in the Italian Renaissance but was ignored by French Medieval art.

14. Mme de Villeroy's coat of arms was indeed encircled in the "cordelière" specified in the contract (which appears to have been faithfully carried out). The cordelière, or knotted cord, was not originated by either Queen Anne or Queen Claude as has been erroneously said, since we know of examples prior to their time; but its acceptance may perhaps be attributed to the great devotion expressed during the XV Century for St. Francis of Assisi of whose rope belt it is an imitation.

and 4), are not only alike as regards the statues, but also as regards the very rich Renaissance ornamentation which is exactly the same.

We have seen that these were set up as a memorial to his wife and father by Nicolas de Neufville who died many years later, in 1617. His own tombstone, of much later date, erected by his son, Charles de Neufville, and dedicated "to the best of fathers," is mounted in an entirely different manner, no longer Renaissance nor rather ornate, but, indeed, of the XVII Century, classical, with two simple columns and cherubs on the pediment instead of the small figures of *Virtues* found on the tombstones by Grenoble. But the praying figure, purposely the same in size, material and pose, is presented in the same way. Originally, Madeleine de Laubespine's figure was the closest to the altar, followed by that of her father-in-law's. After the death of Nicolas IV, his tombstone was placed in the middle, between those of his wife and his father.

The different manner of execution made it evident that Nicolas IV de Villeroy's tombstone was not—as we have indicated—by the same hand as the others, and this is confirmed by the contract; besides, Grenoble died in 1610 and Villeroy died only in 1617. But who made the last tombstone—the one of a later date and executed with less skill? Our research, aimed at finding the corresponding contract having brought no result, we cannot offer here any sure proof though the attribution to Michel Bourdin is very likely and the one to Philippe de Buyster could, perhaps, be retained, because of the dates.

* * *

It remains for us to study the history of the tomb. The three tombs were intact until the Revolution, during which the last of the Villeroy's was guillotined and the tombs looted and partly broken (in spite of the fact that the Villeroy's had been such great benefactors of the town of Magny). In 1792, the burial vault was desecrated and the lead fittings of the caskets were sold.

On August 26, 1801, Lenoir had the following taken from the church of Magny to be transported to the Musée des Monuments Français established in Paris in the Convent of the Petits

Augustins: 1° The three statues of the Villeroy's with their three prie-dieus; 2° two figures of angels from the tomb of Nicolas IV; 3° two alabaster columns; 4° three slabs of black marble (the epitaphs); but he used only one of the prie-dieus in the single mausoleum that he had built in the museum "according to his drawings." The other two were stored away in some warehouse together with the two epitaphs.

An engraving from the *Musée des Monuments Français* (Vol. IV, p. 190) made after a drawing by Perrier, shows us the state of the "mausoleum of the Villeroy family" at the museum. Lenoir had brought together the three statues, originally set apart in three niches under the stained-glass window, into a single mausoleum modeled on that of Nicolas IV, framed by the two alabaster columns which came from his tomb, as well as the two figures of *Virtues* seated on the decorated pediment which was embellished in its center with the coats of arms, the total height of the monument being 6m. 25. In the center, the statue of Nicolas III de Neufville kneeling before a prie-dieu (though, as Lenoir said, the inscription above it refers to Nicolas IV), in profile view, following the original conception, between his son and his daughter-in-law as pendants, both in front view and without prie-dieus.

When the church of Magny was reopened in 1802, the old curé who had just recovered his function and who knew of the desecration of the tombs, had all the scattered bones in the burial vault¹⁹ gathered up and put into a casket which remained there.

"In September 1814 the vestry-board of Magny, wishing to regain possession of the monuments, addressed a claim to the government through the intermediary of the Bishop of Versailles." M. Potiquet indicates that "this received no consideration."²⁰ After the royal ordinance of December 1816 authorizing the restitution of works of art which had been stored at the Museum of French Monuments, the vestry-board of Magny again laid claim to the

mausoleum of the Villeroy's on April 1817, and this claim was repeated again in 1817 and 1818 by the Municipal Council. Finally, the mausoleum was transported free of charge by Cheval, the miller of Magny, whose carts were going to Paris each week and returning empty. The first cart left the Museum on October 13, 1818 and the second on the 16th of the same month; but the Curator of French Monuments returned only the prie-dieu used at the museum for Nicolas III but which was that of Madeleine de Laubespine. In 1819 credits having been voted by the Municipal Council of Magny, the town replaced, in 1820, in the Chapel of the Virgin—at the lower end of the chapel (west side) and not at the original emplacement under the window—a monument somewhat like the one Lenoir had, in the Museum of French Monuments, but the prie-dieu was rightly replaced in front of Madeleine de Laubespine. Restoration work which lasted in the church from 1858 to 1865 resulted in the demolition of the mausoleum in 1858. The alabaster columns, the pediment figures and the coats of arms were used to decorate the altar of the Chapel of the Virgin and the three statues, of which Louis-Philippe had had plaster casts made for the historic galleries of Versailles, were left on the ground along the wall "where they still remain," wrote M. Potiquet in 1877. Finally, on June 8, 1877, the curé then in office had the three statues mounted again on a single pedestal at the location where they had been from 1820 to 1858, with Madame de Villeroy as the center figure. Of the three marble plaques taken off by Lenoir in 1801, only the one set in the cartouche, was found.

At the present time, the three statues are still at the lower end of the Chapel of the Virgin (and not at their original site under the stained window). The statue of Madeleine de Laubespine, the only one with a prie-dieu, is placed between those of her father-in-law and her husband. The praying figures, seen in front-view, instead of in left profile (but M. J. Grenoble was too great and conscientious an artist not to have brought equal care to the right side, even though originally one hardly saw it), are no longer kneeling on "ancient-

19. Burial vault constructed in front of the more ancient monuments and where on January 14, 1648 was placed the heart of Pierre Le Gendre and the bodies of Madeleine de Laubespine, of Nicolas III and Nicolas IV.

style vases," in other words, sarcophagi, which have disappeared, but merely on socles.

These magnificent tombs have lost their rich framing and their important marble and bronze decoration; the contrasting effect of vari-colored marble—white, gray and black—and bronze, no longer exists.

Shorn of their luxurious framing which set forth their beauty, the essentials—the three statues—however, remain. And, in the series of praying figures, so numerous in the history of funeral sculpture, they count among the most beautiful, retaining all the elegance of the Renaissance of the XVI Century and a suggestion of worldly pomp, something richer than the more sober and stern statues of the time of Louis XIII. The details of the clothing and the perfection of the embroideries have been meticulously reproduced (this is, incidentally, the only element that may have justified a connection between these works and the Italian tradition).

The masterly execution, the modeling, are remarkable; the marble work is amazing, the artist being, moreover, well served by the beauty of the marble.

Madeleine de Laubespine is kneeling on a tasseled cushion in front of a prie-dieu, itself decorated with heads of cherubs and with her coat of arms (three hawthorn blossoms), on which rests an open book. Her supple-fingered hands are joined in prayer. She wears a flowing gown with buttoned sleeves having small embroidered turned-back cuffs, a coat whose winding back-folds hide her feet, a wide collar with embroidery meticulously reproduced, and many jewels: chains, necklaces (we have seen in her inventory after death how many she owned). Her hairdress, with fine hair curled at the roots, cleverly waved to cover the ear, is partly hidden by her cap. Having died at fifty, she is represented in the dignity of that age, the "sedate poise" mentioned in her epitaph, the lower part of her face already sagging, a double chin, delicate features, a straight nose, a small mouth; she must have been as pretty as she was reputed to be.

The contract specifies that the statue was to be a good likeness. Had M. J. Grenoble known her? It is quite probable, considering the high rank of

Madame de Villeroy; and especially if he is indeed the sculptor of the fire-place of the Château de Villeroy, whose pediment, with its mixture of stone and marble singularly resembles the framing of the two tombs of Magny and which could therefore very well also be his work.

If our sculptor was not acquainted with Madame de Villeroy, he probably made use of her portraits. Her inventory after death lists two of these, one of which "seen to the waist," seems to be the one of the Carnavalet Museum in which she is indeed portrayed to the waist.

We know of her the portrait which belongs to the Carnavalet Museum (Fig. 5).²¹ Here she is, at the youthful age of twenty-four or twenty-five, pretty, with high forehead, arched eyebrows, golden-blond hair—"whose blondness equals that of flax blended with threads of gold," as Bertaut sang—hazel eyes, small mouth, fair complexion, a face full of refinement and intelligence²² with a great deal of charm (of which her husband spoke in her epitaph), wearing a fashionable gown of black velvet, a stomacher and high collar, beautiful jewels, with the same magnificent necklace, worn in the same manner in both this portrait and the statue, with beads so large that many persons have thought it to be a rosary.

On the other hand, we know of her a red chalk drawing heightened with sanguine.²³ It is not a preliminary sketch for the Carnavalet portrait (in which she is wearing a much more fashionable gown, more jewelry, and in which, moreover, she is much more youthful and alluring than in this drawing) sometimes catalogued as the work of François Clouet, which it does not deserve, its attribution to the "Clouet school" being much more justified. Here, too, she is portrayed to the waist and in three-quarter from the left, with an "arched [hairdress] and wear [ing] a cap," pearls in her ears and a necklace of hawthorn

blossoms.

It seems as though the resemblance stipulated by the contract was indeed obtained. There we find again the small features, the fine hair curling at the roots, seemingly one of her characteristics since the portrait at the Carnavalet and the drawing at the Estampes both show it. And with what a light touch M. J. Grenoble has carved and beautifully reproduced the thin hair at her temples!

The statue of *Nicolas III de Ville-roy*—in his large mantle opened to show his Henri II style costume, sword at his side, wearing on his neck the Order of St. Michael, the head lightly bowed forward, curly hair, aquiline nose, pointed beard, charming—does not show him as old. He has, however, well-marked deep eye wrinkles, and the carefully studied fingers of his beautifully carved joined hands have the swollen joints of an arthritic. As far as we know, there is no existing portrait of him with which we can make comparison.

As for the statue of *Nicolas IV*, executed at a much later date and which is not, as we have said, by Grenoble, it is much inferior in workmanship to the two preceding ones. The general impression is stiff, there is far less grace in the attitude of the body. A large mantle of ample folds is thrown back over his shoulder, and he wears the ruffled collar of the period of Henri IV. He is shown very old, thin, wrinkled, pockets under the eyes, hair slightly awry, solemn and sad of mien. This statue belongs to the series of the praying figures of a slightly provincial and heavy, but honest, serious, and rather realistic style, still persisting in France at the time of Louis XIII. He does not seem to be wearing the usual square-toed shoes customary with M. Bourdin; but the foot is not sufficiently visible for one to be sure of this.

Because of the historical and iconographic interest, added to the artistic interest of these tomb statues, the problem of tracing their author seemed to us to merit our study. This has permitted us to enrich the all too short catalogue of the work of Mathieu Jacquet Grenoble, of whose art his equestrian statue of Henri IV spoke so highly, but of whom so little is known.

M.-E. SAINTE-BEUVE.

21. Portrait exhibited at the exposition of 1878, listed as No. 109 in the official catalogue of the *Gallery of National Portraits* by HENRI JOULIN; catalogued in the Carnavalet Museum as "No. 263. French school of the XVI Century"; and, by M. LOUIS DIMIER, among the "paintings of unknown artists from 1560 to 1570." Letter: "Magdeleine de Laubespine, dame de Villeroy." On canvas, H. Om. 61; L. Om. 47. A well-worn picture.

22. All of which, unfortunately, does not show in our photograph.

LES "PALAIS EUROPÉENS" DE YUEN MING YUEN

Les "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen forment un ensemble architectural unique. Ils sont uniques en ceci qu'ils constituent le seul essai en Chine d'imiter l'architecture baroque occidentale, avant les temps modernes. Dans un sens plus vaste ils appartiennent à un mouvement artistique mondial, et ce mouvement est appelé Romantisme. Les "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen ont leur place parmi les plus beaux exemples du monde d'architecture romantique.

Le Romantisme s'écarte du courant continu du développement classique en idéalisant ce qui est au loin. Il trouve son inspiration dans ce qui est exotique; et il identifie le beau et l'étrange. Il s'exprime de manières

diverses: en devenant rustique, en atteignant des extrêmes dans certains types de travail de grotte; en ressuscitant ce qui a disparu, comme dans le renouveau gothique; en changeant l'échelle (la maison en forme de colonne tronquée de M. de Monville dans la forêt de Marly, près de Paris, en est un excellent exemple);¹ ou bien en imitant des styles étrangers. Les "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen appartiennent à ce dernier type. Il en est de même des bâtiments appelés *chinoiseries* en Europe, auxquels le groupe de Yuen Ming Yuen fait pendant. A première vue, les palais "Européens" de Chine et les bâtiments *chinois* d'Europe se ressemblent d'une manière frappante, étant tous deux une combinaison de motifs

orientaux et occidentaux. De plus, ils ont été construits pour les mêmes buts, soit comme embellissements architecturaux de jardins, soit pour abriter des collections d'objets importés. Les "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen ont été construits vers le milieu du XVIII^e siècle qui était aussi la période féconde de la *chinoiserie*. On pourrait les appeler des "Europeanismes," et signaler ensuite qu'ils ont satisfait le désir de l'Empereur de Chine de posséder quelque chose d'un autre monde, tout comme la *chinoiserie* dut assouvir le désir semblable d'un souverain occidental. La *chinoiserie* et "l'europeaniserie" créèrent un cadre étrange et merveilleux vers lequel pouvaient s'échapper les privilégiés. En ce sens, ils étaient la

quintessence de l'art Romantique: ils ravissaient le spectateur. Le Romantisme comme mouvement spécifique était une force vitale à partir du milieu du XVII^e siècle jusqu'aux dernières années du XIX^e siècle, s'étendant de l'Italie et de la France jusqu'en Espagne, en Allemagne et en Angleterre, et ensuite en Asie, en Afrique et en Amérique.² Yuen Ming Yuen était peut-être l'avant-poste le plus éloigné du berceau de ce mouvement.

La construction de palais de plaisance en dehors de la capitale devint traditionnelle pour les souverains de la dynastie des Ming et fut adoptée par leurs successeurs, les Ts'ing. Les principaux palais Ming avaient été situés vers le Sud, tandis que ceux plus tardifs, construits pendant les XVII^e et XVIII^e siècles se trouvaient à six milles environ au nord-ouest de Pékin, soit environ la distance de Versailles à Paris. Ici l'Empereur K'ang-Hi, le premier des trois grands souverains Ts'ing, fonda Ts'ang Ts'oen Yuen—le Jardin du Printemps Glorieux—auquel on ajouta une autre section sous Young-Tcheng,³ et l'appela Yuen Ming Yuen, dont la traduction littérale serait Jardin rond lumineux. Lorsque l'empereur K'ien-Long monta sur le trône en 1735, il y avait une série de pavillons et de jardins dans une grande enceinte, qui atteignit une circonférence de plus de douze milles après les augmentations que celui-ci fit faire. En ce lieu se trouvaient plus de deux-cents bâtiments, y compris le palais de la résidence qui contenait à lui seul cent chambres, et une ville factice, bâtie exclusivement pour servir de distraction à l'Empereur.⁴ Parmi ces bâtiments pittoresques, étincelants, dans un site unique par sa beauté naturelle, le Romantisme arriva au Royaume Fleuri avec l'architecture des "Palais Européens" commencés en 1747. Ils furent construits dans une section étroite limitée par le mur nord du parc, s'étendant au delà de l'extrémité Est (Fig. 1). Les "Palais

Européens" étaient différents des autres bâtiments de Yuen Ming Yuen non seulement par le style, mais par le caractère plus durable de leurs matériaux de construction, qui comprenaient la brique, le marbre, le stuc, les tuiles émaillées. C'est pour cela qu'il subsiste une plus grande partie de ces "Palais Européens" que des bâtiments chinois, après le honteux incendie de Yuen Ming Yuen en 1860.⁵

L'architecture Baroque de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle servit de modèle pour les bâtiments de K'ien Long de style européen. L'indépendance du style Baroque plut à l'empereur, tandis que l'architecture formelle classique, soumise à tant de règles et de modules qui le paralysaient était incompatible avec l'esthétique chinoise. Le désir de l'empereur K'ien Long de posséder un palais européen naquit de son admiration des gravures des bâtiments occidentaux, vues dans les livres que le roi Louis XV lui avait offerts.⁶ L'empereur était particulièrement attiré par les fontaines, sans lesquelles aucun palais français du XVIII^e siècle ne pouvait être considéré comme parfait. Ayant trouvé parmi les missionnaires Jésuites vivant dans la capitale chinoise un artiste et un mécanicien capables d'établir les plans des bâtiments et des jeux d'eau à la manière italienne et française, on donna les ordres à ces deux hommes d'établir les projets; l'empereur les ayant approuvés, le travail de construction commença.

L'architecte était le Frère Joseph Castiglione, né à Milan, en Italie, le 19 juin 1688. Etant entré dans l'ordre des Jésuites en 1707, il avait été envoyé en Chine en 1715. Il arriva à Pékin le 22 décembre.⁷ Artiste au talent souple, il accepta la situation de peintre de cour de l'Empereur K'ang-Hi dans l'espoir d'étendre les enseignements de sa religion. Castiglione servit trois empereurs, pendant

une période de cinquante-et-un ans; ses talents artistiques étaient très encouragés et très appréciés par ses maîtres qui, toutefois, bridèrent ses tentatives de prosélitisme. Le seul dessin d'architecture connu qui soit fait par lui (Fig. 2) démontre que sa méthode n'était pas celle des architectes occidentaux. Il est probable que du commencement jusqu'à la fin les "Palais Européens" étaient projetés, surveillés et exécutés selon les coutumes chinoises, qui exigent des rapports plus étroits entre l'architecte et le constructeur qu'en Occident. Presque sans exception, la construction était menée à la manière chinoise. Par exemple, le matériel de construction était le bois; on pouvait voir, après l'incendie, les rainures où se trouvaient les poutres, sur la façade intérieure des murs (Fig. 40). Il nous est difficile d'imaginer qu'une maçonnerie aussi épaisse ait pu servir de cloisons et que les grands toits recouverts de tuile étaient maintenus par des bâtis de bois. De même, les réservoirs, au lieu d'être posés sur un système de piliers en maçonnerie, comme on l'aurait fait en Europe, étaient maintenus par une masse solide, rendant ainsi inutile le volume au-dessous d'eux et faussant les façades architectoniques compliquées. Par conséquent, du point de vue architectural, Castiglione était chinois, ce qui faisait de lui l'architecte idéal pour dessiner la contrepartie chinoise de l'architecture en chinoiserie d'Europe—ces deux styles étant, au fond, propres à leurs pays d'origine avec un vernis de décor exotique.

Le Père Michel Benoist, qui était le créateur des fontaines, peut nous sembler une figure moins pittoresque que l'artiste Castiglione; c'est pourtant à lui que nous devons l'existence des bâtiments plus tardifs du groupe, car les fontaines finirent par faire les délices de l'Empereur et furent la raison principale de la continuation du programme de construction. L'Empereur fit emporter dans ses appartements le premier modèle des fontaines du Père Benoist, et s'en amusa comme d'un jouet. Le Père Benoist était entré dans l'ordre des Jésuites en 1737 à l'âge de vingt ans. Différent en ceci de Castiglione, il ne se trouvait dans le Moyen Empire que depuis deux ans lorsqu'il reçut l'ordre royal de commencer sa part du travail dans le

2. Les exemples africains notoires étaient les palais Baroques du Caire construits pour Ali Pacha, Vice-Roi d'Egypte, pendant les années 1820 et 1830 (JOHN FLEMING, *Op. cit.*) Une villa américaine "Orientale" remarquable était Iranistan près de Bridgeport, Conn. appartenant à P. T. Barnum, qui a été incendiée en 1859 (*Op. cit.*) Longwood, la villa mauresque octogonale inachevée de Haller Nutt, est encore debout dans la banlieue de Natchez, Mississippi.

6. On peut faire plusieurs comparaisons entre des éléments de Yuen Ming Yuen et ceux qu'on voit dans: *Op. cit.* (voir ci-dessous notes 14, 21, 30, 41 et 45), ce qui démontre que ce livre a dû être inclus dans la bibliothèque envoyée en Chine. Les grandes planches gravées étaient pliées en deux; et il est probable que ces gravures ont servi de modèle pour les gravures sur cuivre des Palais Européens commandées par l'Empereur en 1786, et exécutées par Castiglione et plusieurs de ses élèves—premier essai de ce genre de gravure en Chine.

projet de Yuen Ming Yuen. Ceci se passait en 1747, et la première machine hydraulique ainsi que les jets d'eau se mirent à fonctionner à l'automne de la même année.⁸

Afin que le travail pût avancer plus rapidement, on abolit au profit de l'artiste et de l'expert hydraulique l'usage traditionnel d'après lequel on ne pouvait entrer dans l'enceinte du palais qu'à certaines heures, ce qui permit à ceux-ci d'aller et venir librement. Le Père Benoist resta trente ans au service de l'Empereur—il survécut huit ans au Frère Castiglione—mourant en 1774.⁹

Conforme au goût chinois—où la couleur est du domaine de l'architecture plutôt que de celui de la peinture—les "Palais Européens" étaient un groupe brillamment coloré, avec des murs de briques plâtrés peints en vermillon éclatant, mis en valeur par des pilastres de marbre blanc, des podiums et escaliers en marbre rustiqué, des balustrades en marbre et des parapets courbes, avec des ornements de bronze doré et de porcelaine, et l'éclat rutilant de tuiles rouges, jaunes, bleues roi, vertes et violet foncé.

Un autre trait purement chinois était leur répugnance à bâtir des étages superposés. Malgré l'existence de grands sous-sols pour l'effet, avec de beaux perrons imposants, les *cellas* n'étaient généralement pas divisés en étages (malgré le fait qu'il y avait habituellement plus d'une rangée de fenêtres), et il n'y avait pas d'escaliers intérieurs.¹⁰ Le sentiment d'élégance ressentit par un Anglais vivant dans une maison qui lui permet de monter pour se coucher n'est pas partagé par les Chinois. L'Empereur K'ang-Hi exprimait le point de vue chinois en faisant cette remarque, lorsqu'il étudiait les plans à plusieurs étages des bâtiments occidentaux : "L'Europe doit être un pays bien petit et misérable, puisqu'il n'y a pas assez de terrain pour étendre les villes, et ils sont obligés de vivre en l'air."¹¹

Un troisième trait demeuré chinois était les décorations sculpturales.

L'usage propre aux Chinois de placer des sculptures sur les arêtes des toits était maintenu, emploi charmant des formes naturelles, que les Européens laissaient de côté lorsqu'ils élaboraient des projets dans ce qu'ils appelaient "le goût chinois." Les Cariatides, élément de *chinoiserie* qui se voit partout, ne furent pas employés ici, pas plus qu'ils ne l'étaient ailleurs dans l'architecture chinoise. Les personnages humains étaient entièrement absents de la sculpture des "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen, le nu n'étant pas plus acceptable au Maître Empereur, pour des raisons traditionnelles qu'il ne l'était aux dessinateurs jésuites pour des raisons morales de décence. Des animaux remplacèrent les formes humaines pour animer les bâtiments et les fontaines.

Les "Palais Européens" étaient construits dans un espace relativement restreint, divisé en trois enceintes. L'enceinte du premier bâtiment érigé, et le jardin à fleurs entouré de murs ou le labyrinthe, formaient ensemble une étroite bande de terrain s'étendant du nord au sud ; la troisième enceinte, bien que plusieurs fois plus spacieuse que la première et la seconde, était également étroite, axée de l'est à l'ouest (Fig. 1). Le plus grand nombre de bâtiments se trouvait dans cette troisième enceinte. L'eau jouait un très grand rôle pour coordonner et donner de la vie à l'architecture, soit qu'elle se présentât en grandes nappes brillantes, soit en canaux pour le canotage, ou jaillissant des fontaines.

Face à l'étranglement d'un des lacs plus grands, avec une balustrade au ras de l'eau, se trouvait le premier et, en beaucoup de points, le plus plaisant des "Palais Européens," le Hiai-k'i-ts'iu (Fig. 3). Son nom est difficile à traduire, il signifie "harmonieux, merveilleux et plaisant." Les Français le nomment, les *Délices de l'Harmonie*, ce qui donne bien le sentiment voulu, tout en étant une dénomination excellente pour un palais romantique. Le bâtiment était composé d'une masse centrale rectangulaire en trois parties—celle du milieu donnant l'impression d'avoir deux étages au-dessus du sous-sol—devant laquelle, du côté sud, de grands escaliers doubles partaient, en décrivant une courbe, de chaque extrémité d'une terrasse

surélevée semi-circulaire, pour descendre vers une plateforme convexe d'où quelques marches conduisaient au sol. Le bassin se trouvant devant l'escalier, et deux autres plus petits de chaque côté, étaient munis de fontaines. Des hémicycles à arcades, de la hauteur du podium, qui étaient des promenades à balustrades au-dessus d'orangeries, aboutissaient à des pavillons octogonaux, chacun avec une pièce au rez-de-chaussée et au niveau des promenades. Sur la façade Nord, un porche abritait les trois baies centrales de la masse principale, avec des marches droites conduisant à une terrasse élevée et plate devant le porche.

Le plan (Fig. 4) est comme ceux des petits palais français du XVIII^e siècle, avec un peristyle, une galerie, d'où part un escalier en courbe descendant aux jardins, au tracé régulier et à deux ou trois autres petites pièces¹². La forme de Hiai-k'i-ts'iu rappelle celle du premier des bâtiments européens importants appelés *chinoiseries*: le Trianon de Porcelaine, construit dans le parc de Versailles en 1670-1672 (Fig. 5)¹³. Ces bâtiments étaient tous deux composés de trois masses compactes, ayant des toits à des niveaux différents, et des revêtements architecturaux, luxueux et dénués de sens. Il y avait, en plus, autour de chacun d'eux, un décor de balustrades et des urnes remplies de fleurs, des allées et des bassins qui reliaient l'architecture avec la nature environnante. Cependant, ces derniers étaient à des échelles différentes. A Yuen Ming Yuen, les jardins environnants étaient très comprimés. Les fontaines étaient proches des pavillons. Ceux-ci étaient faits pour que le spectateur puisse voir en même temps les jets d'eau et l'architecture, et n'étaient pas des entités distinctes, comme à Versailles. S'il en résultait une perte de l'élément de grandeur, on gagnait, grâce à cette juxtaposition, en charme intime. On racontait que l'Empereur avait pu contempler, de la cour de Hiai-k'i-ts'iu, l'eau jaillissant des bouches des quatre moutons en bronze et des dix oiseaux sauvages au niveau du pied de l'escalier (un peu comme la Fontaine de Latone au bas de la grande terrasse à Versailles) ;¹⁴

13. *Op. cit.*, il existe peu d'images du bâtiment.

10. Ceci est le contraire du principe Palladien d'organiser une façade de telle sorte qu'un bâtiment à plusieurs étages ne paraisse en avoir qu'un seul. Cependant, l'Empereur fit allusion aux bâtiments du groupe comme étant à plusieurs étages, *lou* (comme dans Hi-Yang-Leou, Palais Européens) désignant un bâtiment ayant plus d'un étage.

et pendant qu'il regardait, des musiciens placés dans les pavillons octogonaux jouaient des airs chinois délicats, ou de la musique rapportée des pays à l'ouest de la Chine—le Thibet, la Mongolie et le Turkestan.¹⁶ Rappelons-nous qu'une telle fête à Versailles aurait été donnée pour des centaines ou même des milliers de spectateurs, tandis qu'à Yuen Ming Yuen elle était destinée à être contemplée par le seul homme à l'intérieur de l'enceinte impériale, et les épouses favorites ou les concubines qu'il lui plairait d'y inviter.

À l'ouest de Hiai-k'i-ts'iu se trouvait Sien-fa-k'iao, le Pont de Perspective (Fig. 6)—qu'on peut voir à l'extrême gauche de l'image que nous reproduisons (Fig. 3)—un pont élevé en maçonnerie, à cinq arcs ayant des clefs de voûtes sculptées en masques grotesques, des bouches desquels l'eau jaillissait dans le lac. Le portail principal imposant de cette enceinte était juste derrière le pont, afin qu'on pût s'arrêter un moment sur le pont pour avoir une vue du premier "Palais Européen" avant de continuer et de contempler le bâtiment de plus près. Au-dessus du portail se trouvait une grande horloge encadrée de rinceaux de style Baroque rappelant celle qu'on trouve au-dessus de la niche d'Apollon dans les jardins de la Villa Piccolomini (vers 1560), à Frascati en Italie (Fig. 7). L'Empereur a dû avoir une prédilection pour les pendules de tous types, à en juger par le nombre et la variété de sa collection.¹⁷ Les panneaux des murs, de chaque côté du portail, sont typiquement italiens du XVII^e siècle, ressemblant ceux des murs de la Villa Pozzio Torcelli.¹⁸

Il y avait eu, à l'origine, un bâtiment chinois composé de cinq pavillons carrés au nord de Hiai-k'i-ts'iu; ce bâtiment fut transporté plus tard dans la troisième enceinte pour servir de pavillon de garde (Fig. 8). On l'appelait Tchou-ting (Kiosque de Bambou), ou Tchou-yuen (Cour de Bambou). Les trois pavillons carrés du centre, avec leurs doubles toits, étaient reliés par des galeries recourbées,¹⁹ et les deux autres par des gale-

ries en zig-zag. Les murs de Tchou-ting, comme ceux de beaucoup d'autres *chinoiseries* étaient incrustés de bouts de verre colorés ou d'ornements de coquillages.²⁰

Le déplacement de la Cour de Bambou du portique nord de Hiai-k'i-ts'iu dégagait une vue de la fontaine qui se trouvait à l'intersection des deux axes des enceintes européennes (Fig. 9). Un jet d'eau jaillissait d'un tuyau vertical placé dans un bassin élevé, entouré d'un grillage et d'un trottoir circulaire, d'où partaient quatre allées. L'allée à l'Est conduisait à Hiu-choei-leou, un petit édifice ressemblant à une maison de province française du XVIII^e siècle, composé d'une partie principale à deux étages et d'une aile d'un étage au Nord (Fig. 10). Hiu-choei-leou signifie Château d'Eau. À l'intérieur des murs, derrière de fausses fenêtres et une fausse porte, se trouvaient les réservoirs pour la fontaine au croisement des axes, et les jets de Hiai-k'i-ts'iu. La tour d'eau rappelle un peu le Château d'Eau à Versailles (Fig. 11)—son bâtiment frère, placé à côté de la chapelle du palais. Tous deux ont une façade de cinq baies, avec des étages simulés séparés par des bandeaux, les coins marqués par des pilastres, et le tout coiffé du toit en croupe. Hiu-choei-leou est une copie en miniature du Château d'Eau, avec le système compliqué des réservoirs superposés en moins. Le réservoir de Hiu-choei-leou se remplissait au moyen d'une machine hydraulique semblable à la grande Machine de Marly,²¹ la force venant d'une grande roue à aubes fonctionnée par le courant du fleuve.²²

La deuxième enceinte de Yuen Ming Yuen était Hoa-yuen, le jardin des fleurs, dont la partie inférieure était un labyrinthe (Fig. 12). Les labyrinthes, ou dédales, étaient des arrangements propres aux jardins médiévaux dont la Renaissance hérita

et se servit.²³ Il y avait un labyrinthe dans le parc de Versailles,²⁴ une version plutôt timide en comparaison de celui du deuxième enclos de Yuen Ming Yuen. L'Empereur vit, sans doute, dans les plans des dédales européens quelque similitude avec les treillis chinois, ce qui conduisit aux arrangements de Hoa-yuen. L'entrée principale était un portail en arc dans le mur Sud (Fig. 13)—notez la partie supérieure du réservoir d'eau à la droite—avec une superstructure en rinceau, et flanqué de colonnes engagées, à la base desquelles se trouvaient des piédestaux portant des lions sculptés qui rappelèrent à un visiteur de la fin du XVIII^e siècle les jardins à la porte de l'Arsenal, à Venise.²⁵ Au centre du labyrinthe se trouvait un kiosque octogonal avec des escaliers jumeaux s'enroulant autour du haut sous-sol. De ce pavillon la vue s'étendait par-dessus les murs des allées hauts de six pieds, vue particulièrement belle pendant les fêtes des lanternes de la Fleur Jaune de la mi-été, où les dames du palais portaient des perches auxquelles étaient suspendues des lanternes jaunes ayant la forme de grandes fleurs aquatiques.²⁶ La procession des lanternes était un des épisodes pleins de dignité des fêtes—car il n'est pas probable que les dames se conduisaient avec autant de décorum et de dignité quand l'Empereur leur lançait du kiosque des fruits et d'autres cadeaux plus désirables. À l'extrémité supérieure du labyrinthe, près de l'entrée Nord, il y avait un petit pavillon carré en marbre (Fig. 14); et un autre petit bâtiment se trouvait sur la colline au-delà.

L'entrée Ouest de la troisième enceinte était un bâtiment qui avait des façades de types tout à fait différents. Le côté Ouest du bâtiment (Fig. 15) avait quelque ressemblance avec les kiosques de bambou, qui se trouvaient autrefois entre la fontaine et Hiai-k'i-ts'iu. Le bâtiment formant l'entrée de la troisième enceinte s'appelait Yang-tsio-long, la volière, où on élevait des paons et d'autres oi-

16. Quelques-unes d'entre elles sont gardées dans les caisses fermées du Musée du Palais, à Peiping.

18. Le plan et l'exécution rappellent la pergola à Chaville (*Op. cit.*)

19. Comme le Temple Chinois à Grönsö, Uppland, Suède (1786), comportant un intérieur décoré avec des coquillages et du corail, ou le kiosque incrusté de corail (178-) à Retz, près de Paris, ou bien, en Amérique, la pagode du début du XIX^e siècle avec des verres colorés dans les jardins de Valcour Aimé sur la rive occidentale du Mississippi en Louisiane.

20. On l'appelait la machine Val Saint-Pierre. Bien qu'il n'en reste aucun vestige, les gens autorisés s'accordent à dire qu'elle imitait la machine hydraulique qui fournissait l'eau à Versailles.

22. Représenté dans les manuscrits du X^e siècle. Un traité intéressant du XVI^e siècle sur les labyrinthes est celui de J. VREDMAN DE VRIES, *Op. cit.*, dont il y a un exemplaire à la Bibliothèque Avery, à Columbia University.

24. Lettres de M. BOURGEOIS, 1786 (*Op. cit.*)

seaux rares à beau plumage aux cages en fil de cuivre sous un toit supporté par de hautes colonnes. A droite de la volière, Castiglione avait peint un voilier sur le mur. A gauche, dans une petite cour, il y avait une maison minuscule destinée au personnel des oiseaux.

La façade Est de Yang-tsio-long était un exemple étonnant de l'architecture Baroque (Fig. 16). Une porte d'entrée arquée ayant de chaque côté, une fontaine en cascade placée dans une niche, était construite dans un mur incurvé et garni de pilastres, au-dessus duquel il y avait une balustrade à jour et des pyramides sur des piédestaux. Les détails à enroulements compliqués imitaient la manière libre de Borromini et de ses disciples (Fig. 17).²⁷ La similarité entre l'élément pilastre-imposte et les dessins pour des socles faits par Guarino-Guarini et publiés en 1686 (Fig. 18)²⁸ mérite l'attention. Les colonnes sont divisées en bases, fûts et chapiteaux, et les impostes en architraves, frises et corniches; mais les proportions classiques ont été changées, ainsi que les motifs sculptés, qui ont un caractère commun. Il semble à peine croyable qu'un élément architectural aussi typique du Baroque italien que la façade Est de Yang-tsio-long ait pu être construit si loin de la région méditerranéenne.

Le bâtiment principal de la troisième enceinte était le second du groupe des "Palais Européens." Il s'appelait le Hai-yen-t'ang, le Palais de la Mer Calme, à cause du grand réservoir à toit en terrasse de l'aile Est. Non seulement Hai-yen-t'ang était-il le plus grand des "Palais Européens," mais il avait les plus belles fontaines. Le double escalier conduisant à l'entrée Ouest du bâtiment contournait un bassin; et cet édifice servait de cadre à des jeux d'eau intéressants (Fig. 19). Au sommet du grand escalier, deux dauphins déversaient de l'eau, qui tombait d'un bassin des balustrades intérieures dans celui en-dessous; et du milieu de chaque bassin, un jet d'eau jaillissait verticalement. Les balustrades externes étaient égayées de la même manière, avec la différence que c'étaient des lions qui

formaient la source et non des dauphins. Il y avait en tout cinquante-quatre jets d'eaux verticaux. L'effet était celui des jets d'eau en bordure de la cascade de St. Cloud, ou de l'escalier de Versailles conduisant de la Fontaine du Dragon à la Terrasse,²⁹ ou, encore, de l'Arc de Triomphe des jardins de Versailles,³⁰ ou bien de l'escalier descendant vers la Fontaine de Vénus à la Villa Pamphile en Italie (Fig. 20). Au pied du grand escalier de Hai-yen-tang se trouvaient douze formes sur bases, en bronze, avec des têtes d'animaux, représentant les douze bêtes cycliques, que les Chinois associent avec les divisions du temps. Chacune de ces têtes projetait de l'eau par la bouche pendant deux heures par jour et, à midi, toutes les douze faisaient jaillir l'eau en même temps.³¹ Ces figures de bronze furent enlevées et gardées au trésor royal au début du XIXe siècle, d'où elles disparurent pendant la période troublée de 1860.³²

Le grand escalier, ou *perron*, peut être comparé à celui du Palais Farnèse à Caprarola, dessiné par Vignola, et construit au XVIe siècle,³³ bien qu'il n'y ait aucune ressemblance entre les deux palais, celui de Farnèse étant de forme pentagonale avec au centre, une cour circulaire. Un dessin d'élévation par Guarino-Guarini (Fig. 21) rappelle, toutefois, la façade du Palais de la Mer Calme. Les rampes et les escaliers à balustrades ont des traits en commun; les façades des deux bâtiments sont des compositions à cinq divisions—un pavillon central avec un parapet irrégulier, et des ailes courtes et en retrait attachées aux pavillons des bouts à toits en croupes. La version chinoise était un bâtiment d'un étage et à profondeur d'une pièce; et il avait un balcon profond devant chaque pavillon de bout.

Hai-yen-t'ang contenait une seule grande galerie, qui était la Galerie des Glaces de l'Empereur. Bien qu'on ne connaisse aucune image de cet intérieur, il y a une peinture par Castiglione d'un projet de chambre "Européenne," qui donne quelque idée de la manière dont la Salle de la Mer

Calme avait dû être décorée (Fig. 22). On peut faire une comparaison intéressante entre cet intérieur et la Galerie du Palais de Brighton de style chinois (Fig. 23). Ce sont toutes deux des pièces longues et étroites avec des meubles très ornés et différents objets décoratifs poussés contre les murs; et les murs et les plafonds sont divisés en panneaux rectangulaires. La pièce décorée à l'intention de l'Empereur de Chine est surchargée de détails architectoniques, démontrant l'origine italienne de son architecte qui appartient au milieu du XVIIIe siècle. La fantaisie de Brighton, elle est légère et lumineuse, la lumière filtrant à travers le haut plafond en verre sur un intérieur de style Régence du XIXe siècle, exécuté dans le goût chinois. Bien qu'il y ait une dissemblance marquée due à la solidarité des éléments architecturaux qui divisent les espaces dans ces pièces, il y a tout de même une ressemblance dans l'apparence générale qui découle du même sentiment romantique dans l'emploi des ameublements exotiques.

La partie arrière de Hai-yen-t'ang avait un aspect très à l'italienne (Fig. 2). Séparées en baies par des pilastres, avec de petits œils-de-boeuf surmontant de hautes fenêtres mantelées, les extrémités du bâtiment avançant légèrement, et une balustrade au-dessus de la corniche, l'ensemble rappelle la façade du Palais du Sénateur à Rome remaniée à la fin du XVIe siècle par Michel-Ange.³⁴ Cependant, les détails sont de style Baroque (Fig. 25), très proches de la manière caractéristique de Borromini de combiner des moulures courbes (Fig. 26). Les deux pavillons sur le toit abritaient des pompes. Le bassin-réservoir entre eux était nommé la Mer de Fer Blanc d'après le métal dont il était doublé. Il y avait des poissons dans le bassin, et la terrasse sur le toit était enjolivée par des treillis de barres de fer destinés à des plantes grimpantes.³⁵ Comme la portion Est de Hai-yen-t'ang abritait un réservoir, les "fenêtres" et les "portes" de la section centrale étaient fausses comme celles de Hiu-choei-leou. Sur un axe parallèle à l'aile Est, des deux côtés du bâtiment, et chacun en face d'une porte, se trouvaient une plateforme surélevée et circulaire d'où on pouvait contempler le bâtiment, et deux bassins

31. Le rat 11-1 a.m., boeuf 1-3, tigre 3-5, lièvre 5-7, dragon 7-9, serpent 9-11, cheval 11-1 p.m., chèvre 1-3, singe 3-5, coq 5-7, chien 7-9, sanglier 9-11.

27. Signalé par M. BOURGEOIS (*Op. cit.*)

octogonaux encaissés. A l'intérieur des bassins à huit côtés se trouvaient les *singeries*, des singes en bronze sous un parasol, ou bien un arbre en métal répandant de l'eau, rappelant le Marais d'Eau, un motif similaire à celui de Versailles.³⁶ Le seul dessin architectural qui nous reste de Castiglione (Fig. 2) représente un trait d'union entre les ailes Est et Ouest de Hai-yen-t'ang. L'escalier monumental (Fig. 27) au bout de l'aile Est longue et étroite, a rappelé à M. Bourgeois l'escalier de Caprarola.³⁷ C'est là un développement du projet d'escalier du portique Nord de Hiai-k'i-ts'iu, à comparer avec un autre, reproduit ici (Fig. 9).

Au Nord-Ouest du Palais de la Mer Calme on avait construit un petit joyau d'architecture (Fig. 28). Il se nommait Fang-wai-koan, le Belvédère, et se trouvait face à Tchou-ting, la Cour de Bambou, lorsque ce bâtiment fut amené dans la troisième enceinte. Fang-wai-koan comportait deux étages entiers. Au devant du premier étage se trouvait une baie d'entrée en saillie au centre de la façade Sud. Deux escaliers extérieurs courbés conduisaient aux entrées du second étage à chaque bout du bâtiment. Les portes et les marches étaient en bronze.³⁸ Les proportions exquises du Belvédère de K'ien-Long nous font penser à un tel point au pavillon central de la façade côté jardin du Belvédère construit en 1716, à Vienne, pour le Prince Eugène de Savoie (Fig. 29), qu'il doit y avoir plus qu'une coïncidence dans le fait qu'ils portent le même nom. On trouve le jeu du même sentiment dans la manière dont les toits sont traités, le Belvédère de Chine ayant un deuxième étage plus élevé avec un entablement plus profond à la place de la balustrade à la base du toit. Comme les autres bâtiments de Yuen Ming Yuen, l'étage principal était celui du dessus. Comme le Prince Eugène de Savoie était français (bien que parfois en défaveur à la Cour)³⁹ il n'est pas impossible que le Roi de France ait inclus une gravure de sa résidence

parmi celles qu'il envoya en Chine.⁴⁰ Le Belvédère Viennois est l'œuvre de Lucas von Hildebrandt (Italien de naissance comme Castiglione), qui avait quitté Gênes pour venir à Vienne en 1697, à l'âge de dix-neuf ans. Les curieuses balustrades longeant les allées, les ponts et escaliers de Fang-wai-koan sont aussi dans la manière de Hildebrandt, ressemblant au travail Baroque de Schloss Mirabell à Salzburg, où ce dessin peu commun atteignit presque la perfection (Fig. 30).

Les embellissements architecturaux le long de l'axe principal de la troisième enceinte près de Fang-wai-koan sont dignes d'intérêt. Le premier (Fig. 28, extrême gauche) était un kiosque octogonal à pilastres, posé sur une plateforme entre deux ponts jetés sur un coude du canal serpentant devant le petit Belvédère. Si ce n'était pour quelques panneaux chinois et des tuiles faitières retournées, le kiosque pourrait être un pavillon de jardin typiquement français, comme ceux de la Fontaine des Dômes à Versailles.⁴¹ Le deuxième élément décoratif architectural était une plateforme surélevée à balustrade, de forme polygonale comportant des marches droites aux côtés Ouest et Est (Fig. 28, extrême droite)—un lieu commode d'où l'Empereur pouvait se tourner vers le Nord-Ouest pour contempler le Belvédère, ou vers le Sud-Ouest pour contempler la Cour des Bambous, ou droit vers l'Est pour admirer les fontaines du perron Hai-yen-t'ang.

Il est clair, à en juger d'après le nombre de petits observatoires construits à Yuen Ming Yuen, combien l'Empereur de K'ien-Long les chérissait—c'étaient: le Pont de Perspective, le Kiosque dans le labyrinthe, les plateformes de chaque côté de l'aile Est du Palais de la Mer Calme, et celle juste devant l'escalier Ouest, qui ont tous été déjà mentionnés. Le plus riche des observatoires était le dais de trône en mosaïques de marbre, avec un cyclorama de maçonnerie dans lequel se trouvaient cinq hauts panneaux avec panoplie d'armes en relief, surmontés de pinacles et flanqués de curieuses pyramides (Fig. 31). Surnommé Koan-choei-fa (Ob-

servatoire des Déploiements d'Eaux), le dais du trône se trouvait face aux fontaines merveilleuses, au centre de la troisième enceinte. Koan-choei-fa était un cadre digne du grand souverain d'un puissant empire, aux heures où il cherchait le plaisir simple de contempler ses fontaines. Le mur Sud de la troisième enceinte se trouvait derrière l'Empereur assis sur son trône, et des haies-écrans décrivaient une courbe de chaque côté. Une porte monumentale en pierre était placée dans chacune de ces haies, et les portails étaient des échantillons magnifiques de l'architecture Baroque (Fig. 32). Deux épais piliers rectangulaires, surmontés de corniches d'un profil profond, audessus desquelles il y a des moulures arrondies, savantes, terminées par des volutes renfermant une superstructure massive richement incrustée, sont des éléments qui rappellent des dessins théâtraux de Bibiena du début du XVIII^e siècle (Fig. 33). Ceci a encore une autre signification: tout l'ensemble européen était un décor de théâtre de plein air, dans lequel l'empereur jouait à la fois le rôle d'acteur et de spectateur. Dans le mur de clôture, derrière chacun des portails, se trouvaient des portes flanquées de pilastres rustiques supportant des impostes et des frontons brisés. Les clefs de voûte sculptées des archivoltes encadrant les lunettes au-dessus des portes ont donné leur nom à ces petits portails, qu'on appelait Keou-t'eu-men, les Portes à Têtes de Chiens.⁴²

De son trône sur le Koan-choei-fa, l'Empereur pouvait voir trois groupes de fontaines (Fig. 34). Les deux premières étaient pareilles. Placées à droite et à gauche, chacune d'elles représentait une pyramide énorme ressemblant à une pagode, avec de l'eau jaillissant du sommet et descendant en passant par les diverses surfaces horizontales, jusqu'aux bassins à leur bases. Les édifices étaient entourés d'un cercle de jets d'eau. La pagode-fontaine n'était pas inconnue en Europe; une version a paru dans *Cottage, Farm and Villa Architecture* par Mrs. [John Claudius] Loudon, publié à Londres en 1857;⁴³ on

36. *Op. cit.*; l'arbre-fontaine avait été érigé à la demande de Mme. de Montespan; il a été supprimé en 1705. Un arbre-fontaine de haute époque en Orient avait appartenu à Manqu Khan (d. 1259). Cf. *Op. cit.*

39. Il était le cinquième fils du Prince Eugène Maurice de Savoie-Sarignano, Comte de Soissons, et d'Olympia Mancini, nièce du Cardinal Mazarin.

40. De même, la partie centrale de Hiai-k'i-ts'iu, le premier des Palais européens, a quelque ressemblance avec le Belvédère Viennois (comparez Fig. 3).

42. *Op. cit.*, illustration à la suite de pl. 16.

43. Page 786. Des pavillons style chinois ressemblant à la Cour de Bambou, paraissent également dans ce volume, pp. 785-787.

y voit de l'eau jaillissant des angles de chacune des quatre plateformes de la pagode. Des rappels de jardins européens se voyaient dans les espaces verts entre les fontaines et le dais de l'Empereur, dans un travail de parterre au pied de deux grands arbres taillés. Chaque taille d'arbre consistait en un tronc svelte avec le feuillage taillé en touffes régulièrement espacées—l'effet qui en résultait était celui d'une pagode primitive à toit de chaume. Le rugissement de l'eau jaillissant des fontaines-pagodes était assourdissant, noyant le bruit des voix humaines.⁴⁴

Juste en face du trône de l'Empereur, dans le troisième bassin, se trouvait un cerf en bronze attaqué par dix chiens en bronze. L'eau s'échappait des cornes du cerf et des bouches des canins, ce dernier artifice ressemblant aux fontaines des animaux cycliques de Hai-yen-t'ang, ou bien aux oiseaux et aux moutons à Hiai-k'i-ts'iu, mais probablement inspirés de la gravure de la Fontaine du Point du Jour à Versailles, où le groupe de droite représente un limier en arrêt au-dessus d'un cerf, l'eau sortant de la bouche des deux bêtes.⁴⁵ Un écran de pierre formait le fond du groupe du cerf et des chiens de Ta-choei-fa, et il servait de *proscenium* (avant-scène) à une esplanade surélevée qu'on atteignait par des escaliers doubles en courbe de chaque côté du bassin.

Le bâtiment faisant face aux fontaines sur l'esplanade surélevée (construite au-dessus d'un réservoir d'eau) n'était pas représenté dans la vue de Ta-choei-fa, mais sur une gravure séparée (Fig. 35). Le bâtiment s'appelait Yuen-ing-koan, Observatoire des Lacs Lointains. Des pavillons à chaque bout formaient une petite cour d'entrée. Au-dessus du fronton il y avait une horloge, et le portail gardé par des lions accroupis. Les détails du bâtiment s'éloignaient de l'idiome classique plus que ceux d'aucune construction antérieure—Yuen-ing-koan était construit en 1767 pour y exposer les tapisseries des Gobelins envoyées de la Cour de France.⁴⁶ L'intérieur en

forme de U mesurait 70 pieds de l'Est à l'Ouest; et lorsque M. Bourgeois le visita en 1786, il était tellement rempli de machines parées de bijoux et d'un travail exquis, qu'il était difficile de s'y frayer chemin.⁴⁷

Un arc de triomphe enjambait l'allée principale à l'Est des Grandes Fontaines (Fig. 36). Il était construit de briques et de tuiles émaillés.⁴⁸ Le mur plat était divisé en trois baies par des pilastres. Dans chaque baie il y avait une ouverture, celle du milieu arquée. Si on ne tient pas compte du parapet à jour, l'architecture de l'arc de triomphe est plus simple que celle des édifices voisins, et M. Bourgeois la compare au bon goût de l'architecture ancienne d'Athènes ou de Corinthe.⁴⁹

L'arc de triomphe était à l'entrée du mont, le Sien-fa-chan, ou Montagne de la Perspective. Un système de rampes concentriques menait au sommet, où était construit un kiosque octogonal avec des tuiles faitières sculptées (Fig. 37). K'ien-Long montait les rampes à cheval pour admirer la vue du kiosque.⁵⁰

Un deuxième arc de triomphe formait l'entrée de la dernière partie de la troisième enceinte du groupe des "Palais Européens" de Yuen-Ming-Yuen. Ce portail, à l'Est du Mont, était un exemple plus Baroque que le portail Ouest, ayant des murs onduleux renfermant des loges de chaque côté de l'arc central—un dôme en pyramide formant la toiture de chaque loge—et une corniche en courbe qui formait un large pignon au-dessus de l'arc (Fig. 38). Un groupe ornemental sculpté était placé au centre.

Un théâtre à l'extrémité Est du grand bassin terminait l'axe principal du troisième enclos (Fig. 39). Deux arches rustiquées encadraient la scène; les murs de pierre servant de support au rideau de fond et cinq ailes de chaque côté étaient construits sur un plan incliné pour donner l'illusion de la distance. Castiglione et plusieurs aides exécutèrent dix séries de décors à l'huile en 1760. Ces peintures représentaient des vues de la ville d'Aksou, au Turkestan; elles avaient été exécutées avec l'intention de consoler une des favorites de l'Empereur, qui avait la nostalgie de cette ville dont elle était originaire.⁵¹ Le théâtre était connu sous le nom de Hou-tong-Sien-fa-hoa, la peinture

perspective à l'Est du Bassin. Le schéma était comme celui des théâtres contemporains de plein air, en Europe,⁵² mais ces derniers auraient préféré les verdure à la peinture réaliste.

Les "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen n'étant pas construits dans un but utilitaire, les successeurs de K'ien-Long ne leur accordèrent pas les mêmes soins que le grand empereur Ts'ing. La machine hydraulique s'était déjà détériorée du vivant de l'Empereur;⁵³ et il a été noté que les figures de bronze de Hai-yen-t'ang avaient été enlevées peu de temps après et déposées au trésor. Ils reçurent leur coup de grâce en Octobre 1860, lorsque les Anglais pillèrent et honteusement incendièrent les nombreux bâtiments du Palais d'Été comme le meilleur moyen d'expiation pour les mauvais traitements reçus par quelques-uns de leurs parlementaires, prisonniers des Chinois.⁵⁴ Pendant plusieurs décades les murs calcinés et évidés portèrent un témoignage muet de cet acte barbare (Fig. 40); plus tard les paysans des lieux, se rendant compte de la valeur des ruines comme carrières, déscellèrent et emportèrent les briques et les blocs de marbre. Il est resté peu de chose des bâtiments du XVIIIe siècle depuis 1920 environ, et il y a, par conséquent, peu d'espoir d'une restauration. Un souverain européen conçut l'idée de faire reproduire les "Palais Européens" dans son propre pays. Le Comte d'Orléans Louis II voulut faire construire un fac-similé de Yuen Ming Yuen en Bavière,⁵⁵ mais il fut forcé, pour des raisons financières, de se contenter en fait d'architecture romantique, de sa copie de la fin XIXe siècle du Château de Versailles. A l'heure actuelle, tout ce qui reste de l'architecture "européenne" de Chine sont quelques fondations en ruines, et plusieurs séries d'images—quelques photographies prises en 1880, lorsqu'un grand nombre des murs était encore debout (Figs. 17, 32 et

45. *Op. cit.*: Le Dr. GEORGE LOEHR met en avant la théorie intéressante selon laquelle le motif du cerf et du chien à Yuen Ming Yuen dérivait du thème classique ancien de Diane; la déesse nue ayant été omise par consentement mutuel de l'Empereur et du Jésuite, il n'en resta que sa suite d'animaux.

52. Comme le théâtre de la fin du XVIIe siècle de la Villa Gori (*Op. cit.*), ou le projet pour le nouveau jardin du Trianon (*Op. cit.*).

53. M. BOURGEOIS écrivait en 1786, que, lorsque la machine cessa de fonctionner, on employa un grand nombre de gens pour transporter l'eau aux immenses réservoirs, pour que les fontaines puissent jouer lorsque l'Empereur viendrait les contempler. Il fallait deux journées de travail pour remplir ces réservoirs.

40), six peintures contemporaines, quelques plans et divers autres dessins,⁵⁶ et vingt vues gravées commandées par L'Empereur en 1786 (Figs. 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 19, 24, 27, 28, 31, 34, 35, 36, 38 et 39).

Les "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen représentaient une variété de types de l'architecture occidentale: petits palais, ponts, villas, kiosques, réservoirs, portails, un labyrinthe, des arcs de triomphe, un belvédère, une variété de fontaines, des murs écrans, des monts avec des balcons, et un théâtre en plein air. L'architecture dite *chinoiserie* en Europe, bien qu'elle se soit étendue sur un large espace, et ait été appliquée pendant une période de deux-cents ans, ne dépasse pas cette liste dans son choix de types chinois.

M. Bourgeois a appelé le style de K'ien-Long "Italo-Gothico-Chinois." Il y a reconnu le style italien de la fin du XVII^e siècle et du début du XVIII^e siècle—celui de Borromini, Guarini et Bibiena—où les ordres

classiques devinrent "laidés et tourmentés." L'erreur des proportions et la contortion des formes lui semblèrent expressivement gothiques. Et l'élément strictement chinois était celui de la sur-ornementation, "qui," a-t-il dit, "n'a rien de commun avec celle que l'on voit en Europe."⁵⁷ Son analyse n'est pas très juste, et elle n'est pas logique, car les "contortions de formes" et la "sur-ornementation" qu'il nomme "Gothique" ou "Chinoise" sont certainement des traits relevant du Baroque Italien. La comparaison des bâtiments de la première enceinte avec des bâtiments français, la grande partie de l'architecture de la troisième enceinte avec des exemples italiens, et du Belvédère de Yuen Ming Yuen avec le Belvédère de Vienne, suggèrent une étendue géographique plus impressionnante que "l'Italo-Gothico-Chinois," et d'après l'analyse, plus proche de la vérité. Aussi, le travail de Castiglione ne se limitait-il pas au style architectural ou aux styles d'un seul pays. En ce

qui concerne la variété des styles architecturaux, il faudrait, pour égaler les édifices des trois petites enceintes de l'angle Nord-Est de Yuen Ming Yuen, tenir compte non seulement de l'architecture dite *chinoiserie* (laquelle tire son inspiration surtout de bâtiments se trouvant dans un espace restreint au Sud de la Chine, Macao, près de Canton, seul port chinois ouvert aux étrangers), mais de toute l'architecture Romantique d'inspiration orientale en Europe. Par conséquent la perte des "Palais Européens" de K'ien Long, serait à peu près égale à celle de bâtiments européens comme Sezincote (la petite villa "Maure" qui était le précurseur du remaniement de Brighton), la "Maison Japonaise" du Parc de Sans-Souci à Potsdam (le "Monkey Hall" fantaisie, rond, de Frédéric le Grand), l'éphémère Trianon de Porcelaine de Versailles, et à peu près une douzaine d'autres bâtiments du même calibre, avec des entourages de jardins dignes de l'architecture.

CLAY LANCASTER.

56. Dix-neuf esquisses d'un des bâtiments sont censées se trouver au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (*Op. cit.*). Les six peintures mentionnées et les vingt gravures sont celles décrites par M. BOURGEOIS dans ses lettres à M. DELATOUR (*Op. cit.*); voir aussi note 6.

THE SAINT BARBARA OF JAN VAN EYCK

DETAILS CONCERNING THE HISTORY OF THE PAINTING*

Of the treasures gathered at the beginning of the XIX Century by the Chevalier Florent van Ertborn, whose collection forms the nucleus of the Museum of Antwerp, Belgium, the little *Saint Barbara* by Jan van Eyck, 0.322 x 0.186 (Fig. 2), is certainly one of the gems. This little grisaille of exquisite softness is not merely a preparatory paint-brush study. It is a finished work and the blue, visible not only in the sky but also, here and there, in the architecture and the landscape, is probably a later addition. The wonderful execution reveals *par excellence* the qualities of a colorist: the figures are not confined by contours but are enveloped in a luminous atmosphere; while the face is modeled with light shadows. The light and subtle values animating the entire composition are concentrated on the forehead of the saint. Several methods are combined for the realization of this astonishing perfection: delicate strokes, minute touches or greatly diluted color. This color includes at least two tones, one sepia and the other nearer ochre—a kind

of very pale gold which gives the dominant note to the picture. In spite of the very delicate aspect of the whole, one may notice a few accents massed in the hair and on the right side of the garments; these are repeated in the architecture, in the small background figures and in the landscape, and are further accentuated by small strokes or very tiny touches of a darker value. Only Jan van Eyck could achieve a work so complete—a marvel of feeling and poetry.

It is most fortunate that the history of this painting can be established, thanks to a series of documents which we shall present, taking into account some little-known information drawn from the diary and the correspondence of the brothers, Sulpiz and Melchior Boisserée, who played such an important part in the rehabilitation of Flemish primitives.¹

First, here are the facts on which all research has been based: The attribution is unquestionable since the frame, a dark red mottled with black, which is an integral part of the panel, carries the inscription *Johes de Eyck me fecit 1437*. It is probable that this is indeed the very same work to which Karel van Man-

der called attention in 1604, as having seen it in the house of his master, Lucas de Heere: "A quite small portrait of a woman with a landscape background, simply treated in grisaille but nevertheless exceptionally handsome and rare."²

In the Van Mander edition of 1764, a note added by the publisher, de Jongh, gives the detailed description of the picture belonging to the famous printer of Haarlem, Jan Enschede. This information is confirmed by the engraving of 1769 by Corneil van Noorde, and also by a handwritten note on the back of the picture which bears the signature of the etcher, Ploos van Amstel. The latter acquired the work after the death of Enschede, at the sale of May 30, 1786. Bought in 1800 by Oyen for 34 florins 10 cent, the *Saint Barbara* was sold in 1826 to the Chevalier van Ertborn³ and belonged to that magnificent Collection then at Utrecht, and later bequeathed to the Museum of Antwerp.

What can be added to these generalities? It may be worth while to indicate several of the reproductions of the little masterpiece. The most important is the engraving by Corneil van Noorde made for Enschede;

* We wish to express our deep thanks to Mr. A. G. DELEN, Chief Curator of the Museum of Antwerp, who not only facilitated our study of the picture but also helped us with his valuable advice.

this carried a dedication on the cover: "To the amateurs of the art of drawing and painting." And in the text one reads: "Having often been requested by various amateurs and connoisseurs, and more especially by my friend, the etcher Cornelis Ploos van Amstel Jacob Cornelisz, to have this living testimony of the discovery of oil painting reproduced . . ."⁴ This engraving, very rare today, is a mediocre, precise and dry reproduction which has nothing more than documentary value. However, the copy of this engraving on exhibition in Bruges, has deceived more than one visitor. The great historian, Jules Michelet, mentioned it in volume V of his *History of France* (1841), taking it for an original: "The drawing in the Museum of Bruges is signed: *Johes de Eyck me fecit, 1947*. He wrote *de* and not *van*. He is therefore erroneously called van Eyck, or Jan de Bruges."⁵

In 1822, Waagen, who called attention to the existence of the painting and the engraving, failed to state where one or the other were to be found.⁶

In 1823, both in the "Scientific Messenger" published in Ghent, and in the monumental work by Seroux d'Agincourt,⁷ reproductions appeared that are completely distorted and hardly recognizable.

This gives all the more reason for emphasizing the quality of a large photograph by Edmond Fierlandts which belonged to a selection of works from the Museum of Antwerp published in Brussels, Leipzig and Ghent, without publication date (between 1855 and 1859). These photo-

graphs, of exceptional quality for that time, were greatly admired.

"One can hardly grasp the magnificence of these prints which brought to life with frightening realism the works of these old geniuses to which we return without realizing it. The prints thus obtained are so pure, so exact, so perfectly resembling the models, that one sometimes deludes oneself, while contemplating them, to the extent of believing that one is dealing with the originals."⁸ A text by W. Thore Bürger accompanies the reproduction of the *Saint Barbara*; this outstanding connoisseur enthusiastically emphasizes the exceptional qualities of the original: "The Museum of Antwerp has the good fortune to possess an incomparable little piece, an exquisite pen and brush drawing on a light-colored background, the *Saint Barbara*. . . . What delicacy in the details of the architecture, in the distances of the landscape, in the design of the figures scattered along the farthest background! What naïve grandeur in the saint chastely draped in a long robe with angular folds!"

As to the information to be found in the personal papers of Sulpiz Boisserée, which seem never to have been quoted, the interest, three times expressed by the German amateur for a work which he coveted, is not without a certain savor.

The first mention, taken from a letter addressed by the young Sulpiz to his brother Melchior, is significant because the scene, or rather the backstage, is occupied by the great figure of Goethe who was then exactly sixty-six years old. Indeed, it was on the occasion of the birthday of the great man, on August 28, 1815, while the guests were joyously celebrating the jubilee, that his young friend prepared a surprise for him. Let us listen to him: "I placed the *Saint Barbara* by van Eyck in the bedroom of Goethe, after having hidden my verses underneath it; at the left of the small picture I placed a beautiful

oak branch, at the right, a large laurel and, at the place where both crossed, a spray of clover, which made a pleasant ensemble." What this refers to is an engraving acquired at a dealer's. Indeed, on the date of August 27, Sulpiz, in volume II of his diary, made the following entry: "I again found, at Silberberg's, the engraving by van Eyck which I had seen there seven years ago." Everything leads to the belief that this indeed refers to the engraving of Corneil van Noorde.⁹ It is the very first time that the little saint is recognized as Saint Barbara; before that she was designated as a patron saint or, again, as Saint Agnes. Waagen saw in it Saint Ursula.¹⁰

In 1818, during a trip to the Low Countries, Sulpiz makes mention in his diary (volume IV) of the painting which then belonged to the Oyen Collection: "January 1818. . . . Description of van Eyck's *Saint Barbara*. . . . It is merely a collection of brown strokes, therefore an unfinished work even though it had been thought to be finished."

Then there is a note by Sulpiz, dated Antwerp, August 26, 1841: "I saw the von Ertborn Collection exhibited at the Academy; it includes quite some rubbish, as Schlegel used to say, but also much that is good, notable and instructive. The little picture of *Saint Barbara*, with the tower, by Jan van Eyck, is really a little picture prepared for coloring; he had already begun to spread the blue in the sky. The delicacy and lightness of this drawing, traced with the brush are incredible."¹¹

These few indications which all date before 1860, show how much the work of Jan van Eyck impressed itself on public attention in a period when interest in the primitives was not yet widespread. Besides the famous works such as the retable of the *Mystical Lamb* or the *Madonna* of the *Canon van der Paele* panel, there is no other instance of a masterpiece by van Eyck having enjoyed such popularity. This fact serves only to confirm our admiration for a picture, precious above all others.

S. SULZBERGER.

4. See: N. G. VAN HUFFEL, *Op. cit.* Let us accept this traditional opinion of an oil painting. In any case, a very fluid color on a background admirably prepared and polished like ivory. The blue color, also very thin, in the sky, is used in opaque retouchings, on the high level of the architecture. Some dark pen strokes, underlining the right side of the tower, appear to be a later addition.

5. K. VOLL, *Op. cit.*, mentions the copy at the Academy of Bruges as being bad, and the one at Lille as being a later copy. FIRMINICH-RICHARTZ, *Op. cit.*, speaks of an ancient copy at the Museum of Bruges. The catalogue of the Museum of Antwerp of 1905 (French edition) mentions a repetition in the Museum of Bruges. Let us mention still another important article: A. H., *Op. cit.* In order to dispel our doubts, we turned to two particularly qualified persons, M. RECKELBUS, Curator of the Museum of Bruges, and M. MAUROS, Curator of the Museum of Lille. Both are convinced that this refers to old engravings.

8. These photographs were presented to the Fine Arts section of the Academy of Brussels on February 3, 1859. WAAGEN, in Germany, and LASTEYRIE, in France, praised them highly. One admires the scrupulous faithfulness of the reproduction which succeeds in rendering the relative values of the color tones in the original and even the same harmonic truth. See: *Op. cit.*

9. FIRMINICH-RICHARTZ, *Op. cit.*, believes that this is a lithograph by Strixner, but that is probably an error.

NOTES

ON CONTRIBUTORS

E. TIETZE-CONRAT

together with Hans Tietze, is the author of such notable books as the critical *Catalogue of the Works of Albrecht Dürer* (published in Augsburg and Basel between 1928 and 1937), a *Catalogue of the Venetian Drawings of the XV and XVI Centuries* (published in New York in 1944) and of the most recent *European Masterpieces in the United States* (published in New York in 1947). A frequent contributor to the "Gazette," she now devotes an article to *Titian's Design for the "Battle of Cadore"* page 237

M.-E. SAINTE-BEUVE

porte un nom célèbre dans les annales des lettres françaises puisqu'elle descend du grand auteur de *Lundis*, universellement réputé comme le "Prince de la Critique." Brillante diplômée de l'Ecole du Louvre, elle a fait une série d'importantes découvertes (relatives aux tombeaux de Turenne, de Lully et de Richelieu, en particulier) grâce à de méthodiques recherches à travers d'anciennes archives, surtout des archives notariales peu connues. Dans ce fascicule, elle publie des documents qu'elle a ainsi pu réunir sur *Les Statues Tombales de la Famille Villeroy à Magny-en-Vexin* page 243

CLAY LANCASTER

associated with the Avery Architectural Library, Columbia University, has specialized in the study of architecture. In his M.A. thesis at the University of Kentucky he discussed XIX Century buildings in and around the city of Lexington, and is writing his dissertation on the architect John McMurtry, while frequently contributing articles to the same field. However, last September he began teaching Oriental Art at Columbia University, and it is both to his former as well as to this new field of interest that belongs his article in this issue on: *The "European Palaces" of Yüan Ming Yüan* . page 261

S. SULZBERGER

chargée de cours à l'Université de Bruxelles et Professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Belgique, s'est spécialisée dans l'étude de peintures. Ses articles ont paru dans le "Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome" et dans la "Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art." Nous publions ici son étude sur *La "Sainte Barbe" de Jean van Eyck. Détails Concernant l'Histoire du Tableau* page 289

BIBLIOGRAPHY

(by JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.) page 294

Reproduced on the cover: Hua Yüan (Flower Garden of Yüan Ming Yüan).—Marble Pavilion in the Labyrinth.

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

SUR LES AUTEURS

est l'auteur, avec Hans Tietze, d'ouvrages aussi importants que le *Catalogue des Œuvres d'Albrecht Dürer* et le *Catalogue des Dessins Vénitiens des XVe et XVIe Siècles* et, plus récemment, d'un livre sur les *Chefs d'Œuvre Européens aux Etats Unis*. Collaboratrice fréquente de la "Gazette," elle est représentée dans ce fascicule par un article sur *Le Dessin de Titien pour la "Bataille de Cadore,"* traduit . . page 297

wears a famed name in the annals of French letters, being a descendant of the great author of *Lundis*, universally considered as the "prince of art critics." A brilliant graduate of the Ecole du Louvre, she has made a series of important discoveries (on the tombs of Turenne, Lully and Richelieu in particular) by means of systematic research throughout ancient archives, especially the little known archives of notary offices. In this issue she publishes the documents she has thus gathered on *The Tombstone Statues of the Villeroy Family at Magny-en-Vexin*. Her article appears in translation on page 300

. . . de la Bibliothèque Avery de la Columbia University, s'est spécialisé dans l'étude de l'architecture. Dans son diplôme à l'Université de Kentucky il a traité des bâtiments du XIXe siècle dans la région de Lexington et il prépare une thèse sur l'architecte John McMurtry, tout en publiant fréquemment des articles relevant du même domaine. Cependant, depuis septembre dernier, il a commencé, à la Columbia University, un cours d'Art Oriental, et c'est tant à son ancien qu'à son nouveau champ d'études qu'appartient son article sur *Les "Palais Européens" de Yuen Ming Yuen*, traduit page 307

Associate Professor at the University of Brussels, and Professor at the Belgian Academy of Fine Arts, has specialized in the study of paintings. Her articles have appeared in *Op. cit.* We now publish her study of *The "Saint Barbara" by Jan van Eyck. Details Concerning the History of the Painting*, the translation of which appears on page 315

Reproduit sur la couverture: Hoa-yuen (Jardin de Fleurs de Yuen Ming Yuen).—Pavillon de Marbre dans le Labyrinthe.

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

THE DEAN OF ART REVIEWS

*Published Monthly
Since 1859*

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

*Subscription price:
\$12.00 yearly;
Single copy: \$1.50*

LA DOYENNE DES REVUES D'ART

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

*Prix de l'abonnement:
3600 francs par an;
Prix de chaque numéro: 450 francs*

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. REGENT 4-3300
A PARIS—FAUBOURG SAINT-HONORÉ N° 140. TEL. ELYSÉES 21-15